

Washington Cucurto: tensiones críticas de la enunciación en la literatura contemporánea argentina

Wanderlan Alves

Universidade Estadual da Paraíba, Brasil—UEPB

Hace un siglo los formalistas rusos enseñaron que el extrañamiento es un efecto fundamental en la creación literaria, precisamente porque en tanto desvío de la norma y los usos del lenguaje prosaico, el procedimiento escritural llama la atención a lo que no es corriente e interviene en el propio curso de la comunicación y de sus modos automáticos de circulación entre los individuos en las relaciones ordinarias en el lenguaje. Dándole un giro deliberado al concepto de los formalistas rusos y dejando a un lado provisionalmente los supuestos inmanentes que lo rigen, podríamos decir que no es sólo internamente y en lo formal que el extrañamiento actúa en la constitución del discurso literario. Si de pronto se inserta en el sistema literario establecido un individuo o un grupo de individuos convertidos en escritor(es) que de algún modo se choca(n) con los patrones vigentes en el sistema—por el origen étnico, social y económico del escritor, por ejemplo, o aún por sus opciones formales y su concepción de lo literario—, este (estos) escritor(es) también le provoca(n) un desvío al sistema, haciendo más compleja su “gramática”, lo cual singulariza o desautomatiza el propio funcionamiento del sistema literario.¹ El modo como dicha tensión se

¹ En “Sobre la evolución literaria” Tinianov ya había señalado que el sistema literario se reorganiza y se redimensiona cada vez que nuevas obras y autores ingresan entran en correlación con él y, en cierto modo, lo obligan a articular las piezas que lo

soluciona—pero habría que preguntarse si ella de hecho se soluciona—ya es otra etapa en la trayectoria.

Se puede decir someramente que a veces los agentes ordenadores del sistema—individuos, políticas institucionales y editoriales o, incluso, razones económicas—se comportan de modo reaccionario, arrinconando o marginando al “elemento extraño”, “sofocándole la voz” parcialmente o por cierto tiempo—sea porque no lo aceptan, sea porque no lo entienden. Otras veces lo acogen, adoptando en ese caso una postura progresista que llega a reconocer en lo nuevo algunas raíces que legitiman su ingreso al sistema. Sin embargo, una vez que la relación entre las piezas del sistema literario es dinámica y puede cambiar siempre que algunas de las variables se alteren, las dos opciones—la negación o la incorporación de lo nuevo—pueden, además, no llegar a ninguno de los dos extremos, quedándose *a la deriva*, sin rumbo ni lugar definido, como un elemento extraño y permanentemente perturbador en el interior y a la vez en la periferia del sistema literario y cultural.

Es éste el caso del argentino Santiago Vega, más conocido como Washington Cucurto, en su relación con el sistema literario en la literatura latinoamericana contemporánea. Bajo cierta concepción en torno al escritor de literatura ya consagrado, parece que no le sienta bien al sistema literario latinoamericano el escritor que llega a serlo sin una formación académica o profesión relacionada con la promoción cultural legitimada y sin sólidos vínculos con la cultura letrada que avalen su dominio y conocimiento del idioma que usa cuando escribe literatura y que le confieran un *lugar enunciativo de escritor*.

Dichos elementos les adjudicarían a sus textos este sello llamado “literatura” que los distingue de otras producciones discursivas cuyos orígenes, aunque semejantes en todo lo demás, no llegaron a ser literatura o, por lo menos, no llegaron a ser vistos y leídos como literatura (y quizás no lo logren jamás). Ocurre que, en este caso, hay que construirse su *locus* discursivo—una identidad de autor, una voz, un modo de escribir, unos presuntos precursores y a veces, incluso, un sistema literario alterno capaz de gestionar la producción, la circulación y la recepción de su literatura. O sea, le toca *hacerse* escritor, inventándose, incluso.

En el caso particular de Cucurto juegan, precisamente, las paradojas de la propia condición institucional de la literatura, es decir, el manejo de fórmulas ya existentes y aceptadas y la consecuente burla que las demuele y debilita en el propio discurso literario. En nuestra hipótesis de lectura en este ensayo,

constituyen y orientan su dinámica y sus relaciones internas.

defendemos que Cucurto tuvo que aprender la lengua del paradigma establecido (el sistema literario, que ya no se aparta del sistema económico) para introducir en él y de este modo llegar a tener una visibilidad en el ámbito público que no sólo ampliara el alcance y la circulación de su producción literaria, sino que potenciara la difusión de la crítica de las propias estructuras sociales, aspecto que está en la base de su literatura desde las primeras publicaciones.

El escritor que se tragó al autor

La aparición de Santiago Vega en la escena literaria argentina estuvo marcada por el escándalo desde el comienzo. Firmando como Washington Cucurto, el autor publica *Zelarayán* en 1998, es galardonado con el premio Diario de poesía, y con eso conquista un lugar en el ámbito de la literatura argentina en los noventa, y a la vez se ve metido en uno de los escándalos que a los medios de comunicación les gusta auspiciar. El libro es censurado en algunas bibliotecas públicas argentinas por pornográfico y tachado de “mal gusto”. Claudia Wenez, de la biblioteca José Hernández, llega a decir que es una “pena que se malgastan fondos destinados a la difusión de la literatura en publicar textos de tan baja categoría”.² El episodio se hizo conocido y, puesto que lo prohibido suele ser tentador, el escándalo se convirtió en parte de la obra, conforme señala Yuszczuk (253-273).

La producción literaria de Cucurto está marcada por el propósito escandaloso, y eso hace compleja su propia constitución textual, puesto que a veces la ubica en el umbral de lo literario, de la polémica y del comentario o de la crítica literaria, en lo que el propio escritor critica al libro en tanto objeto de ceremonia elitista. Sin embargo, el procedimiento sugiere la pervivencia en el entramado social y en el sistema literario latinoamericanos de estos valores que se cuestionan, y esto deviene en parodia al libro y a su institucionalización literaria. La edición de Eloísa Cartonera de sus *Poemas de siempre, poemas nuevos y nuevas versiones* de 2007,³ por ejemplo, acude a un conjunto de artificios empleados por las grandes editoriales para la difusión y valoración de los libros de sus catálogos, aunque en Eloísa Cartonera eso se hace desde otras condiciones y lugares discursivos.

Desde la primera página figuran ciertas marcas del “estilo Cucurto” que a la vez integran la publicación al circuito librero y esfuma este circuito. En ella el

² Cucurto 2007, 38.

³ En esta compilación se recogen los siguientes libros del autor: *Zelarayán* (1998), *La máquina de hacer paraguayitos* (1999), *La fotocopidora y otros poemas* (2002), *Hatuchay* (2005), *Como un paraguayo ebrio y celoso de su hermana* (2005), *Poemas inéditos* y *Cucurietas* (2007), amén de algunas fotografías presentadas como “inspiraciones”.

lector ve el busto de una mujer de grandes senos semidesnudos y notable sonrisa—como las “tickis” que forman una categoría de personajes secundarios de *Noches vacías* o de *Cosa de negros*, sobre quienes Cucurto escribe un “Postscriptum” a *Noches vacías* para aclararle al lector que se trata de mujeres “que se ríen de cualquier cosa, [...] ésta es su calidad sorprendente” (Cucurto 61) y que son “nuestras reinas visibles-invisibles del barrio” (Cucurto 62). En la misma página de apertura del libro aparece la sigla “W. C.” y en el renglón siguiente una frase a manera de subtítulo que dice: “Una vida atravesada por un rayo de pasión”.

Mientras que la representación de las “tickis” remite al universo villero, la ignorancia hacia las ciencias y el universo letrado, pues ellas son auténticas sólo en tanto conocedoras de las letras de cumbia y de las telenovelas, sus figuras se convierten en una suerte de musas inspiradoras de Cucurto, especialmente si se tiene en cuenta la motivación erótica de sus textos, algo que también queda sugerido en el pasaje, por el “rayo de pasión”. La sigla “W.C.”, a su vez, funciona como referencia al escritor (Washington Cucurto), aunque no deja a un lado el tono burlón y la risa, al remitir a las inscripciones que figuran en las puertas de los baños públicos (Water Closet), con lo que todo lo anterior se tiñe de un tono que es paródico y autoparódico, puesto que el conjunto de la imagen, la frase y la sigla también se asemeja a los garabatos y dibujos que se suelen encontrar en las puertas y paredes de baños públicos en las grandes ciudades latinoamericanas.

Así que, en este producto “libro”, lo literario, lo menor y lo desechable—lo que se deja en el baño—ocupan el mismo lugar y a lo mejor son lo mismo. “W.C.” es el lugar de la escritura y de lo público, y quizás de los ritos masturbatorios que la figura dibujada de la “ticki” puede proporcionarle al que ahí se mete: es un libro-baño cuya puerta-portada el lector puede abrir y entonces encontrará la excitación y la pornografía. Inserto en una tradición de libros-laberintos, libros universales y libros-senderos que se bifurcan, el de Cucurto también lo hace, pero se encamina hacia senderos menos glamorosos en la frontera de lo vulgar, lo público y lo privado.

En este caso se trata de la creación de un lugar discursivo y geopolítico que acapara lo tradicionalmente desechable—pornografía, cultura de masa y arte callejero—para inventar o producir el punto de vista de individuos o categorías individuales y sociales que, aunque dejados a un lado en los paradigmas legitimados del conocimiento, tienen su punto de vista crítico y se niegan a “seguir la corriente de una historia a la que no creen pertenecer” (Mignolo 29).

En cuanto a la presentación de *Poemas de siempre, poemas nuevos y nuevas*

versiones, sin embargo, si se cierra la tapa lo que se tiene es el objeto “libro”, con los tintes artesanales de las tapas en cartón y hechas a mano, que se dejan manejar y ofrecen al lector la experiencia táctil de lo que se presenta como único y original—el libro artesanal—, sueño de toda obra moderna de arte generalmente diluida en la condición de producto publicado en serie que la convierte en mercancía para la venta en las editoriales.

Además, no se trata de una publicación cualquiera ésta de *Poemas de siempre, poemas nuevos y nuevas versiones*, sino de una “edición de lujo” que presenta una segunda portada que se dobla, en la que el libro está envuelto. El procedimiento celebra y caricaturiza el libro y las estrategias de difusión y circulación del libro en el mercado editorial, pero en lugar de diluir las disputas por los territorios y el poder (económico y literario) puestas en cuestión en la transmutación de la “alta literatura” en “literatura en cartón”, el recurso parece sugerir que dichas tensiones son constitutivas del propio producto libro con el sello Cucurto-baño (“W.C.”) que se le ofrece al lector en este formato.

Este proceso es amplio y complejo: el libro se traga la literatura, los autores y los recursos editoriales y de difusión, sin abandonar el juego y la diversión. Se trata de la radicalización de una contradicción del escritor moderno, cada día más estrujado entre el campo de la literatura y el del mercado, inserto en el umbral de ambos, que también cambia los modos de escribir y de leer. En este contexto, “las ideas en torno a la literatura son múltiples y contradictorias: se escribe para divertirse imaginando cosas, se escribe para ganar plata, se escribe contra la intelectualidad a pesar de la falta de talento” (Yuszczuk 266).

Las páginas iniciales de *Poemas de siempre, poemas nuevos y nuevas versiones* propagandan a Cucurto—“¡Yo curto a Cucurto!”—e indican al lector a qué ámbito pertenece el libro que tiene en las manos, pues también se anuncia que se trata de “una vida atravesada por García Lorca, Copi y Arenas, Zelarayán, Arturito, Link, Fabi, Chicho, Perlongher y...Nicolas Vega”. Y hay otros, *Cosa de negros*, por ejemplo, sabe a *La guaracha del macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez, y a *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, especialmente en cuanto al recurso a la oralidad, la burla y el universo de la canción popular en su configuración. La mezcla de nombres ya consagrados con otros más recientes—generalmente marcados por cierta existencia excéntrica en la vida personal o literaria—constituye un dispositivo que impulsa a la búsqueda de otros vínculos, de precursores y del circuito más o menos alterno al que se adscribe el propio escritor (o la *persona* de escritor) Washington Cucurto con su libro. Se trata de una clave de tinte *camp*—o “rimadas con mucho rimel”—, conforme se sugiere en la

misma página. El juego de rimas y rímel que riman y tiñen la escritura la convierte en algo como el “texto maricón” de Puig o las “páginas manchadas de rouge” de Lemebel, que confirman la condición de afuera-adentro del propio Cucurto, en alguna manera compartida con algunos de estos precursores.

Su escritura se presenta, pues, desde los detalles iniciales, como el lugar del goce, la búsqueda inalcanzable de lo imposible que parece esquivarse siempre—él éxito, el reconocimiento y el fin de la marginalización—que, sin embargo, si se alcanza momentáneamente, quizás produzca conocimiento indirectamente, y el carácter indirecto de esos saberes es fundamental, porque no cosifica a nadie ni nada, simplemente hace girar a los saberes.⁴

El lector atrapado por dichas sugerencias podrá ir en busca de otros vínculos, y hallar en la escritura de Cucurto huellas de las “deliciosas criaturas perfumadas” (Cucurto 2006, 87) de *Boquitas pintadas* de Puig, o del “comandante Buendía” (Cucurto 2006, 152) de *Cien años de soledad* de García Márquez. Pero en la literatura de Cucurto no se trata de las boquitas pintadas de rojo carmesí, que luego se tiñen de azules, violáceas y negro, o de la también periférica Coronel Vallejos como en la novela de Puig, ni de los Buendía del Macondo mítico de García Márquez, sino de las “tickis”, los cumbianteros y los vendedores ambulantes de las periferias bonaerenses de La Boca o Constitución, y de la parodia carnavalesca de la idea e identidad de la nación, por la que Cucurto funda en el universo de su escritura a la “República Revolución Productiva del Disparate”, como la presenta el narrador de *Cosa de negros*.

Cucurto, la *persona* de escritor, también se vuelve crítico confesional, deslindando para el lector el contexto, la época, el lugar y a veces los motivos de cada uno de los textos que están recogidos en *Poemas de siempre, poemas nuevos y nuevas versiones*. En cada uno de los libros reunidos en esta publicación aparece un párrafo que funciona como una sinopsis del respectivo libro, semejante al procedimiento de presentación y comentario breve de crítica literaria que actualmente se publican en revistas y diarios de gran circulación para atraer al lector hacia el libro en tanto producto, y que poco tienen que ver con la crítica literaria propiamente.

En alguna manera, el recurso también se muestra paródico en relación a los programas de televisión que se proponen desvendar la intimidad de los escritores, intentando crear un eslabón entre sus vidas y sus obras, a partir de

⁴ Roland Barthes dice que la literatura, distintamente de las ciencias en el sentido corriente del término, hace girar a los saberes, no los fija ni los cosifica, confiriéndoles un lugar indirecto que, a su entender, es precioso puesto que le permite constituirse en lugar discursivo menos sometido a los poderes normalizados.

entrevistas, confesiones, lecturas y evaluaciones del propio escritor sobre sus textos, etc. La estrategia también corresponde a un artificio alternativo de ingreso al ámbito de las políticas de difusión operadas en los medios de comunicación, aquí restringidas a las posibilidades de la propia publicación para auspiciar al escritor y su carrera.

En consecuencia, se vuelve problemático el proceso de referencias, puesto que un texto remite a otro texto, que a su vez remite a otro sucesivamente, hecho que llama la atención a la condición de representación de este conjunto de discursos de Cucurto y sobre Cucurto, los cuales, no obstante, aparentan ser transparentes (las imágenes y entrevistas en la internet y en los blogs, la presunta confesión autobiográfica, el autor convertido en personaje, etc.). Así, todo se convierte en intertextualidad y reescritura,

y fundamentalmente narrativa de imaginación. Quiero decir que “la referencia directa hacia lo real” (realismo) es una primer lectura *tacaña* y cualitativamente secundaria en relación con esta cosmovisión; [...] el texto se desplaza a través de una contingencia lateral que en su fuga despliega sus restos como desechos, como sobra, pero también como fragmentos (queiebres) en la experiencia producida. (Cherri 229)

No se trata de la opción por una escritura más sencilla y fácil de leer, sino de acudir a las imágenes difundidas del escritor, introduciéndolas en la textualidad de su escritura. En *Poemas de siempre, poemas nuevos y nuevas versiones*, por ejemplo, la presentación de la biografía del escritor (*persona* de escritor, en verdad), aparece en la quinta página, ya convertida en ficción y a la vez sacada de Wikipedia. Los datos se presentan presuntamente del modo más transparente, hasta que en el penúltimo renglón se observa que Washington Cucurto “murió en una bailanta el 27 de abril de 2007” (Cucurto 2007—página no numerada). Ahí está el guiño para el lector. Y, sin embargo, lo que sigue es verdadero y pragmático: datos de la publicación y de la bibliografía de Cucurto. Si a todo eso añadimos la estrategia de agregar a los textos de la compilación algunos breves textos críticos sobre los diversos libros del autor reunidos en la publicación, notamos que se trata de un proceso deliberado de “corrosión de lo central por lo marginal” (Klinger 158).

El procedimiento aparece sintetizado en una de las “cucurietas” reunidas en *Poemas de siempre, poemas nuevos y nuevas versiones*, en la que dos láminas ocupan una página y están dispuestas verticalmente (Cucurto 2007 198). En la de arriba aparece Cucurto comiéndose unos libros. En la de abajo el mismo Cucurto aparece con los pantalones en las rodillas y una expresión de esfuerzo, devolviéndolos al mundo en forma de heces y flatulencias. Ahí están Lezama, Rulfo, Góngora, Sarduy, Arenas.

También se trata de un artificio productivo, en eso semejante a la literatura, pues según Cucurto, “el arte tiene que generar, tiene que ser generador”,⁵ y las heces son el producto final de un proceso mucho más largo en que se prueba el alimento, se lo mastica y se lo traga, se lo digiere hasta el punto en que él se vuelve otra cosa, que es excrementicia, desechable y a la vez vital y fecunda. De acuerdo con el autor, “la literatura debe ser una liberación, un entretenimiento, un gusto, un aprendizaje” (Bernal 4).

Y todo eso puede ocurrir en el baño-W.C.-libro que es un conjunto de libros, en *Poemas de siempre, poemas nuevos y nuevas versiones*. Él se deja leer, como mucha vez se lee un libro en el baño, él se ofrece al goce del lector con las sugerencias eróticas de los motivos pornográficos y de la propia relación alimentaria que va a concluir con la liberación excrementicia. También es este lugar íntimo que linda con lo público en el que se permiten experiencias cultas—como el diálogo con los precursores ya consagrados—y vulgares—como su conversión en producto desechable (o heces)—una de las marcas del *locus* discursivo del autor.

La trayectoria literaria de Cucurto, parcialmente reunida en la compilación, apunta a ciertas tensiones que perduran en el ámbito literario latinoamericano contemporáneo, como lo alto y lo bajo, que, lejos de haber desaparecido, irrumpen travestidas en las relaciones sociales. Por otra parte, el recurso al reciclaje como alternativa de elaboración literaria y reflexión crítica sobre lo literario y lo soez ya forma parte de una tradición en la literatura en América Latina—podríamos brevemente mencionar a Puig, a Luis Rafael Sánchez, a Luis Zapata o, incluso al propio Borges en relación con la narrativa policíaca, por ejemplo. Sin embargo, las semejanzas denuncian a las diferencias, pues en Cucurto la radicalidad con que se introduce lo periférico en el discurso literario (en la figuración, en los temas marcados por la violencia y el sexo que rebasan los límites públicamente aceptados, y en la explicitación de los artificios empleados) alcanza niveles que superan a sus precursores.

Su literatura trae a colación un conjunto de aspectos que las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX habían puesto en escena, pero no solucionaron: la apertura del discurso literario a los lenguajes de las periferias, a la lengua coloquial y vulgar, a las formas y manifestaciones del arte que apenas figuran en el centro del reconocimiento legitimado en el sistema cultural latinoamericano, como la risa y la broma (que destituyen a la literatura de su lugar

⁵ Washington Cucurto en “Washington Cucurto in New York (I)”, entre 1min30s y 1min40s. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=YH3oy7t4bz0>>. Accedido el 20 de agosto de 2014.

de seriedad), etc.⁶ A pesar de ponerla otra vez en discusión, Cucurto tampoco soluciona este debate en sus textos. Su contribución está en poner en duda ciertos aspectos de valor, de clase y económicos que siguen dictando qué es o no literatura en América Latina.

Resulta crítica esta opción en Cucurto porque constituye una manera alternativa de cuestionar los modos de pensamiento anclados en la política y la economía presuntamente libres que, por lo general, no se ponen en duda y por ello figuran como naturales en las relaciones socioculturales y en la producción del conocimiento, modernamente, y corresponden en verdad a estrategias de pervivencia de una matriz de poder que se gestiona a sí misma bajo la retórica de la libertad, la innovación y de lo nuevo. Dialogando aquí con los argumentos de Walter Mignolo y haciéndole una paráfrasis para reflexionar sobre nuestro tema, podríamos decir que Cucurto habla desde un punto de vista que ve a varios acontecimientos simultáneos relacionados entre sí por distinciones impuestas por los diferenciales de poder.

Su literatura se incursiona en el ámbito de los géneros serio-cómicos como una manera de, por la parodia, problematizar las tensiones no resueltas en el entramado social que siguen dejando huellas en las producciones culturales latinoamericanas recientes. De las vanguardias Cucurto hereda el gusto por el escándalo y la propuesta de crear una textualidad compuesta de estructura (lingüística) y acontecimiento (social y literario) que disputa un territorio típicamente polémico desde donde pueda enunciar(se) en tanto discurso literario y práctica cultural. En su caso,

la tensión [entre la cultura popular y la alta cultura] se genera a través de una postura cínica que, por el humor, produce una elaboración estética del estigma popular. Ello se hace evidente en la lengua que, por una parte, se construye a partir de la exageración de los rasgos de jergas orales de ciertas “tribus urbanas” y, por otra, reproduce prejuicios de la cultura letrada. (Klinger 152)

El recurso consiste en fingir concebirse a sí mismo como otro escritor latinoamericano que articula sus diferencias o su “no *status* de otro”, convirtiéndolo en una *persona* aparentemente adherida a las esferas de dominación y manutención de la oposición entre centros y periferias—por medio del racismo, del racionalismo y del discurso anclado en una idea de progreso que defiende la explotación de la mano de obra—que se enmarca en los discursos que dan

⁶ Esta hipótesis es de Sklodowska y se aplica originalmente a la literatura latinoamericana del posboom, con relación a la experimentación y al acercamiento a lo periférico, sin embargo, dicha hipótesis también tiene cabida en lo referente al trabajo de diálogo crítico de Cucurto con el conjunto del arte del siglo XX.

continuidad a las relaciones de dependencia cultural que marcaron la historia de América Latina, y por este artificio se emprende el desenmascaramiento del funcionamiento de este *ethos* discursivo de la modernidad latinoamericana, que todavía deja sus huellas en la literatura. Cucurto efectúa, pues, una denuncia:

Generalmente expropiado en la vida económica y social, se le quita al miembro de grupo marginado la posibilidad de hablar de sí mismo y del mundo alrededor suyo. La literatura, a su vez, anclada en sus códigos y guardianes, puede avalar o no dicha práctica, excluyendo y marginando, con lo que se pierde la pluralidad de perspectivas que la haría más rica. (Dalcastagnè 21)

Si, conforme sugiere Culler, hay textos que nacen literarios, otros que alcanzan dicha condición y, además, hay aquellos a los que se les impone la condición de literarios, Cucurto pone todos estos diversos bloques en movimiento, movilizándolo hacia lo literario y el campo de la literatura textos y discursos a los cuales se negó el reconocimiento como literatura por su condición periférica, poniendo en duda los procesos de referencia en que se sostienen lo factual y nociones como “verdad” y “ficción”. De este modo,

Cucurto no va gastando las instituciones (como Antelo nos recuerda que hizo Borges), sino que las quemó todas de entrada. Además, inventó otras. *Cosa de negros* (pero también toda su producción) es más claro al respecto. A las ruinas de nuestra historia cultural, responde celebrando su catástrofe. Ni seriedad, ni poder intelectual, ni distancia; la “función social” (Barthes) de la escritura dionisiaca apuntala a la risa, a la especulación y constatación de la destrucción. (Cherri 216)

En este movimiento el autor creó un personaje homónimo al seudónimo (Washington Cucurto), en cuya configuración mezcla elementos de su propia biografía a otros de la ficción. Cucurto (el personaje) es un dominicano en Buenos Aires, al que le encantan la cumbia, las bailantas y las mujeres por encima de cualquier cosa. Gran cumbiantero, Cucurto presenta, además, una potencia sexual increíble, hecho que llena su trayectoria en tanto personaje de amoríos y experiencias sexuales que superan los límites de lo que se considera civilizado. A su vez, a Santiago Vega, quien fue repositor en Carrefour, frecuentaba las bailantas de cumbia, y de cuando en cuando también admite públicamente que tuvo su época de mujeriego, se le fue identificando con Washington Cucurto—seudónimo y personaje—, y todo eso se volvió “una parte fundamental de la maquinaria que convirtió a Cucurto en un escritor supuestamente maldito y escandaloso” (Yuszczuk 2010, 259).

Este proceso culminó con una relación casi antropofágica en la que Washington Cucurto (el personaje) se tragó a Santiago Vega, quien a su vez se hizo el escritor Washington Cucurto (la *persona* de escritor). Es significativo (y

curioso) que en internet se encuentren actualmente más referencias e informaciones sobre Washington Cucurto—que aparece, incluso, en la enciclopedia libre Wikipedia—que, sobre Santiago Vega, públicamente puesto a la sombra del “sofocador de la cumbia” Washington Cucurto. Según Marina Yuszczuk,

la relación de Santiago Vega con los medios de comunicación masivos, su presencia en suplementos culturales por medio de entrevistas y columnas de opinión, la cantidad de veces que su obra se nombra y se discute en blogs, son datos que hablan de una presencia mediática totalmente inédita para cualquier poeta surgido durante los noventa y que excede por mucho los límites del campo y sus modos de difusión (libros de poesía, revistas especializadas, unos pocos sitios de Internet, lecturas y festivales de poesía. (Yuszczuk 255)

Esta relación de fusión en que la ficción se introduce en la realidad y la realidad se vuelve ficción, sostiene la dinámica entre lo mismo y lo otro en que se enmarca, pues, la *persona* de escritor de Santiago Vega: Washington Cucurto. Uno está contenido en el otro, pese a sus diferencias. Santiago Vega tiene un origen casi anónimo cuya historia y la existencia son periféricas. Es nieto de paraguayos, hijo de argentinos del norte del país, y nació en Quilmes en 1973. En una entrevista del autor en una universidad en Nueva York, que se puede ver en Youtube,⁷ el autor lleva una camisa blanca y discreta y la barba afeitada, y está sentado solo detrás de una mesa sobre la cual está un libro suyo y nada más. En la escena el autor contesta las preguntas a los oyentes en voz baja y demuestra cierta timidez, quizás por el contexto algo ajeno a sus experiencias más ordinarias. Contrastan con esta entrevista otras más informales que también se pueden ver en Youtube, en las que el autor aparece llevando ropas informales (generalmente remeras) y barba, y está más suelto y aparentemente a gusto para hablar.⁸ Lo mismo y lo otro linda en estos casos.

La consagración y el reconocimiento internacional en el primer caso suenan agresivos al sacar a Santiago Vega del ámbito al que estaba acostumbrado y al que siempre perteneció, a la vez que le confieren una visibilidad que sólo pudo alcanzar tras mucho tiempo a la sombra en el sistema literario, aunque inserto en su dinámica. En el segundo caso está el individuo que gesticula mientras habla, que dice una u otra palabra vulgar y que incluso admite que a veces les provoca miedo a las personas, quizás por la barba y la piel morocha que

⁷ “Washington Cucurto in New York (I)”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=YH3oy7t4bz0>. Accedido el 20 de agosto de 2014.

⁸ Ejemplos de esto se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=IECM9zQGvEY> y en <https://www.youtube.com/watch?v=X7DY02ffwsA>. Accedido el 30 de agosto de 2014.

denuncian lo periférico según los prejuicios y los estereotipos difundidos por los *mass media* y algunos sectores de las clases medias y altas de los grandes centros urbanos latinoamericanos, que piensan desde los paradigmas de poder y conocimiento modernos—anclados en el racismo, en una retórica que excluye a lo presuntamente diferente y en políticas de control del propio cuerpo, etc. (Mignolo, 2007)—, hecho que enseña que Santiago Vega y Cucurto siguen ocupando un lugar mínimo y periférico en el ámbito cultural (incluido el circuito de masa) en América Latina, pese al salto que su ingreso a este sistema representa, puesto que el autor, su *persona* de escritor y el personaje alcanzan cierta corporeidad y pasan a existir entre los demás individuos, en alguna manera, en relación y en diálogo con ellos.

En el caso de Cucurto, quizás se trate de una actualización paródica de la figura del *outsider* que, sin embargo, aparece en su literatura bajo una configuración radical, formando la representación de un individuo formado de la oscilación entre el tipo y el estereotipo, pero que no se encasilla en ninguno de los dos. Al conferir a este individuo la categoría de *individuo problemático* dicha representación opera un trasvasamiento de las propias categorías de representación u ordenación de la cultura y del entramado social en que se inserta, una vez que reconoce la capacidad de reflexión y acción críticas de grupos o categorías de individuos que apenas periféricamente forman parte de la sociedad burguesa, y a los cuales pertenece el propio Cucurto (personaje, autor y *persona* de escritor), al menos en los orígenes.

En el punto en que Santiago Vega y Washington Cucurto se tocan está la *persona* de escritor Washington Cucurto, que representa al mismo tiempo el éxito y la debilidad. Es el éxito del individuo de la periferia que llega al circuito de circulación literaria y de las academias porque logró hacerse un escritor, y es la debilidad del que tuvo que convertirse en *persona* o personaje porque su condición atópica en tanto individuo no le preveía otros lugares discursivos desde dónde pudiera enunciar(se) subjetivamente para hablar de sí mismo y del mundo que, siendo público, también forma parte de su intimidad y de su historia anónima y popular.

En cierto modo, Santiago Vega se identifica parcialmente con los diversos personajes periféricos e inmigrantes que pueblan sus textos—paraguayos, bolivianos, chilenos, dominicanos, etc.—y en una de esas torsiones de lo literario, se podría decir que el autor casi podría ser uno de los personajes cuya “historia desde abajo hacia arriba”—la expresión es de Hobsbawm (1998)—el escritor Washington Cucurto relata, por ejemplo, en *Noches vacías* o en *Cosa de negros*. Al

igual que los demás personajes de dichos relatos, Santiago Vega creció entre la gente y el comercio popular de barrios como Constitución o La Boca en Buenos Aires, junto al padre vendedor ambulante y a individuos de origen diverso, gente como “el otro” en el entramado social latinoamericano, y que forma las periferias que no suelen aparecer en las tarjetas postales de la capital porteña que se muestra a los turistas desde Palermo, de la 9 de Julio o del Odeón.

Esta doble articulación discursiva ubica a Washington Cucurto en un lugar discursivo híbrido y de resistencia, entre la sencillez y el cinismo. A pesar de también haber surgido en la periferia, Cucurto logra incursionarse en diversos ámbitos sociales, económicos, políticos y culturales—sea en universidades, sea en circuitos del comercio de libros, sea como agitador cultural cuya *mise-en-scène* de escritor también constituye un modo de poner en duda la condición de margen y de periferia de sus orígenes y de su participación en el propio sistema literario, condición que a veces sirve de casilla para clasificar periféricamente su literatura y la de aquellos que no forman parte de lo culturalmente considerado central en las esferas sociocultural y económica.

Al convertirse en escritor por medio de Washington Cucurto, Santiago Vega apuntala a las contradicciones de un sistema literario que acepta lo marginal siempre y cuando le peguen el sello de “marginal”, a la vez que entra en la disputa por lugares discursivos más visibles, especialmente los medios de comunicación y los debates en torno a la propia literatura, porque “lo cierto es que en los últimos años la relación se invirtió en muchos aspectos y el lugar del poder lo ocupa lo que tiene visibilidad, lo que está en los medios y en el mercado” (Yuszczuk 261).

En tanto escritor, Washington Cucurto se hizo el ficcionista cuya existencia, pese a la presunta identificación con el individuo Santiago Vega, depende del propio discurso que lo engendra y que a la vez está dentro y fuera de la ficción, a la que tiene que conferir aires de autenticidad a todo costo, y ya no le importa, en este caso, si lo presuntamente biográfico es ficción o no. Los procesos de referencia se vuelven un juego infinito de signos en que *autor* y *persona* de escritor se remiten uno al otro constantemente. Según lo dice Santiago Vega, “los críticos a veces me tratan mal. Yo los leo a todos. A mí me parece que está bien, *me gusta que hablen*. A muchos ni los conozco. *Para mí está bien que hablen bien o mal, que hablen...* Soy un provocador. *Lo que escribo soy yo*” (Bernal 2; cursiva mía).

El conjunto de discursos de Cucurto y sobre Cucurto que circulan en los medios de comunicación y también en el discurso de la crítica sobre el escritor, hoy integran los sentidos que su obra y su *persona* de escritor cobran, lo cual ensancha la textualidad de la producción literaria de Cucurto/Santiago Vega. Se

trata de un trasvasamiento de los signos, en cuya operación de construcción de los sentidos la *ficción real* (Washington Cucurto, seudónimo del autor) completa para el lector o en su mente los espacios vacíos que se quedan en la escritura y el habla del Washington Cucurto ficcional (el personaje y la *persona* de escritor), en un proceso en que la ficción de lo real y lo real de la ficción se complementan recíprocamente.

Cucurto: narrador y crítico de las periferias sudamericanas

Cucurto (la *persona* de escritor y también el personaje) es la voz borracha, populachera y tartamuda, la voz que surgió anónima a partir de un chiste motivado por la borrachera y el juego con la referencia al colectivo que se tomaría el personaje (el 39). Quizás por tratarse de una voz tartamuda y movida por la borrachera, también es una voz cambiante, que se constituye en la repetición que, sin embargo, es repetición tartamuda y, riendo y repitiéndose, dice otras cosas y no lo mismo. Eso corresponde a una postura crítica, pues este artificio hace girar a los saberes sin fijarlos, poniéndolos en movimiento, hecho que pone en duda ciertos mitos y genera nuevos saberes, convirtiéndolos en literatura imaginativa.

Los mitos que él pone en duda son aquellos creados por las clases medias con respecto a las periferias y los individuos de las periferias: el machismo, la violencia, la vulgaridad, la irracionalidad, la criminalidad, la pobreza, el desorden, el inmigrante latinoamericano como bárbaro. Por otra parte, Cucurto también pone en tela de juicio algunos mitos “cultos” como el de la nación, de la identidad nacional, y el de la homogeneidad étnica y económica argentina, en cierto modo legitimados en su tradición literaria e intelectual moderna, etc.

En *Cosa de Negros*, por ejemplo, el sexo “da vida y mata” (Cucurto 2006 31). El personaje Cucurto, el sofocador de la cumbia, llega a Buenos Aires para un concierto por la celebración de los 500 años de la ciudad y se mete en unas confusiones festivas, políticas y sexuales en las que no sólo se enamora de Arielina—hija de Evita Perón con un amante—como la tumba en sitios públicos, y tienen sexo en cualquier lugar, hecho que provoca un desorden nacional y el riesgo de una guerra entre República Dominicana y Argentina. La diégesis se convierte en una suerte de orgía sexual y textual, pues Cucurto tiene relaciones con varias mujeres y también con hombres, dejándose sodomizar, incluso, a la vez que la narrativa fragmentada potencia la lectura de los quiebres de las ideas de identidad y nación argentinas.

En la historia narrada, el conductor de televisión que está transmitiendo el concierto de celebración de los 500 años de Buenos Aires entrevista a dos de los

artistas invitados—Mil Pilas y Cucurto. El primero dice “Es muy linda Buenos Aires, agregó. Se nota una gran seguridad. Nada de sabotajes, alarmas de bomba, secuestros y asesinatos múltiples” (Cucurto 2006 123). La declaración resulta irónica, pues en las páginas siguientes se secuestra al presidente del país, pero la ironía también apunta a la propia historia política del país, marcada por disputas muchas veces violentas y manifestaciones públicas que ponen en duda la presunta seguridad presente en la declaración, que van desde las prácticas de exterminio de la dictadura de Rosas a las desapariciones en el gobierno de Perón y las crisis recientes en las que el tema de la seguridad también atañe a la política y el cambio.

Algunas páginas después, el narrador (identificado con Cucurto, *persona* de escritor) lo ironiza, diciendo: “¡Vaya manera de festejar sus 500 años tuvo la ciudad! Un cumpleaños lleno de traiciones, engaños, miserias, envidias y amores” (Cucurto 2007, 144), es decir 500 años de las mismas prácticas sociales generalmente leídas desde un paradigma que las elide, pero que en la narrativa se desenmascaran de modo carnavalesco. Tras haberla alabado, el narrador la insulta, denunciando las distorsiones y disconformidades sociales mucha vez silenciadas bajo la idea de nación. A La Reina del Plata ahora la narrativa la presenta así:

Ésta es Buenos Aires, la Trola del Plata; respírala, mamala, Mr. Washington Cucurto, pues lo que verás ahora no volverás a encontrar en otro lugar del mundo. Sí, Buenos Aires linda y querida, pero también tétrica y mortuoria, la que a un paso tiene la fama y el dinero o un colchón debajo de un puente. Andá con cuidado, a no dejarse impresionar. No le saque pecho, ni acepte todas sus copas de martinis, mirindas y pepsis envenenadas. ¡Salute, rey dominicano, salute paraguas, bolis, perucas, dominicas, croatas, rusitos, ucranianos y serbios del mundo, salute, éste es el himen donde sus sémenes se mezclan! (Cucurto 73)

A las imágenes de las postales que presentan Buenos Aires desde la avenida 9 de Julio, Palermo, el palacio del Gobierno o la fachada del teatro Odeón, se agregan otras, que señalan las discrepancias sociales, la diversidad de inmigrantes de distintas partes del mundo que, sin embargo, mucha vez se ven reducidos al eco o la caricatura de un individuo homogéneamente representado (paraguas, bolis, perucas, etc.). En cierto modo, el fragmento denuncia una política que, para crearse una imagen de independencia y pujanza, adopta de modo incuestionado los patrones modernos coloniales de ordenación y control del conocimiento y de los cuerpos, como colonizadores internos que niegan todo lo distinto encasillándolo en el ámbito de lo que no se distingue o es prescindible. Entonces los ecos del tango (“Mi Buenos Aires querido”) no desaparecen (“Buenos Aires linda y querida”) pero se tiñen de nuevos matices que ponen en

duda “lo lindo” como un mito cuya creación implica la negación de “lo feo” o lo diferente.

De este modo, Cucurto, *la persona* de escritor de Santiago Vega, hace una representación carnavalesca de instituciones como la república, la iglesia o el casamiento a partir de una imaginación que acude a lo absurdo que, en este caso, también supera la representación del machismo mientras lo aborda desde una perspectiva *camp*. Es en el abordaje del tema del sexo y los motivos relacionados con él que dicha crítica alcanza su cumbre carnavalesca. En *Cosa de negros*, tras huir del micro en que iba con los demás cantantes y el empresario Frasquito, que lo había contratado y que había encomendado el secuestro del presidente a Hambre y Ganas de Comer, después de la transmisión en red nacional del secuestro en el camerino donde el concierto se realizaba, Cucurto sale desnudo en busca de Arielina (el amor de su vida).

Entra a una pizzería donde la encuentra y tienen sexo, pero también aparecen otros personajes, como Frasquito (que busca a Cucurto) y Enriqueta Foguetta, una actriz y conductora de televisión con 50 años de carrera—quizás trasunto carnavalesco de Mirta Legrand, que en la historia narrada también está contaminada por el frenesí sexual. En la cocina de la pizzería todos tienen sexo—“La cocina se llenó de un fuerte olor a concha, mierda y culo” (Cucurto 2006 150)— Cucurto y Arielina, Cucurto y Frasquito, Cucurto y Henry (el chofer, que también es dominicano inmigrante). En el pasaje no sólo el desorden domina el espacio y los cuerpos, sino que se debilitan ciertos elementos de la retórica de la idea de nación, como el orden, el machismo, la homogeneidad lingüística y la propia idea de control:

Entró Henry, que la vio (a Arielina) abierta de piernas abiertas sobre la mesa, con cucharón en concha. Y ahhh, ¡qué tarro el del negro!, pues a sus pies tenía como un oasis el agüita del cántaro guaraní, la breva lujuriosa, la vibración priápica de sus pendejos, el tuje de vino de la vida... Se lanzó a mojar pancito en aquel tuco rumiante y vaporoso: “¡Flor de puta, qué hacés! Esperame que desenvaino”. Henry la peló, dura como una viga, y la calzó hasta cansarse. ¡Y vuelta a empezar el culipandeo culinario, el metafórico singe gastronómico! Y a esta altura lo que estaba sucediendo era la mayor corrupción sexual de la historia del país, ¡y todita llevada a cabo por inmigrantes! El negro sacó el camoatí lagrimeando de la conchita de Arielina, cuando vio debajo de una pileta llena de ollas y cacerolas el culo rectangular de Cucurto montado sobre Frasquito. Entonces lo que hizo fue apuntar, y se excitó sobremanera. ¡Nada excita más que el culo de macho singando! Se lanzó sobre el culo cuadrado de Cucurto, separó la gruesa mata de pelo negro que cubría su raya y apuntó al medio. Divisó orificio rosado, aburridamente virgen, y pidiendo a palpitations locas que hagan algo con eso, ya, Henry empujó una sola vez. El ano rosado brillaba entre los pendejos gruesos. El esfínter cucurtiano se contrajo pero sólo logró apretar más el tronco de la pija. Fue tal el apretón, que hizo que acabara adentro; fue un dolor

intensísimo, de rompimiento total._El desflore Cucurtiano! ¡Culeador Culeado! (Cucurto 2006, 151)

El sexo se convierte en alternativa que “corrompe” el presunto orden de la historia del país, acción llevada a cabo por inmigrantes. El artificio desarma el mito de la pureza étnica y al mismo tiempo provoca un “rompimiento total”—rompimiento (del *cuerpo*) de la historia de la nación que silencia la participación de las minorías y los inmigrantes latinoamericanos en su constitución—, que también rompe con una tradición literaria canónica al adoptar como modelo el discurso pornográfico de las revistas y los relatos eróticos disponibles para la venta en quioscos o para el acceso gratis en internet. La invención imaginativa funciona como elemento que en la violencia (del lenguaje, de las acciones y de la propia sexualidad exasperada) se convierte en un modo de desvelar la violencia de los discursos legitimados en torno a la idea de nación e identidad nacional argentinas que, por lo general, les negó a los negros, indios e inmigrantes latinoamericanos la importancia en tanto elemento cultural, étnico y lingüístico en la constitución de la nación. En el fragmento todo ese raudal negado se vuelve materia fecunda (semen) que apuntala a otros derrotados de la historia y la sociedad argentinas.

Mientras que en el paradigma tradicional del pensamiento latinoamericano la violación culminó con la promoción del silencio del otro, en el fragmento arriba el sexo produce nuevos signos que redimensionan o problematizan la propia idea de nación. Ya no se trata de silencios, sino de gritos, gemidos, dolor mezclado con goce y burla. Narrada desde este lugar, la historia pone énfasis en el burlador burlado (o en la expresión del relato “el culeador culeado”), sin embargo, esto se pone en escena desde otro paradigma de pensamiento y conocimiento, lo cual resulta ya no en una violación unívoca, sino en una relación más amplia, orgiástica si se mantiene el campo semántico sexual, en la que al dolor también se asocia el placer del “rompimiento total” que desarma los mitos de la homogeneidad.

También es provocador su abordaje de la violencia, por ejemplo, que aparece en los más variados contextos, desde la violencia simbólica de las diferencias sociales hasta la violencia física y bruta de la criminalidad. Por este procedimiento Cucurto remite al espectáculo que hacen los *mass media* sobre la presunta irracionalidad y animalidad de la violencia urbana que, bajo la mirada maniquea y reaccionaria de ciertos sectores de las élites económicas, se deben a la brutalidad de algunos pobres o “negros” (para acudir a la propia representación cucurtiana), es decir, se trata de “cosa de negros”, expresión que no sólo alude al sexo y a la oralidad, sino que, al igual que en portugués (“serviço de preto”) está

construida en base a prejuicios de orden socioeconómico y del color de la piel. En reacción con esto, Cucurto da una muestra de que esta idea de violencia atiende a la retórica del sistema productivo, que necesita eliminar todo lo que sea prescindible o improductivo, como se lee en “Una mañana terrible” de *Zelarayán*:

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 / [...] El monstruo / fue desalojado / del supermercado / por tener malos hábitos / y ser improductivo / para la Sociedad / para la Gran Empresa Nacional / de los Mendes. (Cucurto 2007, 11-12)

En tanto representación, lo que hace Cucurto (la *persona* de escritor) es precisamente poner en tela de juicio los discursos naturalizados que identifican a la violencia y la bestialidad con la periferia y los grupos de individuos marginados en el entramado social, de manera que a la vez repite los mitos prejuiciosos de algunos sectores de las élites y los desarma. Queda a cargo del lector identificar el guiño que sugiere que, al repetir las voces ordinarias sobre la marginalidad, tal como circulan en los medios de comunicación, Cucurto dice otra cosa, pues habla desde otro lugar. Esta posición simultáneamente adentro y afuera de los propios *mass media* se constituye en una marca de su escritura. Este desplazamiento señala “la *eximidad* como uno de los gestos del presente cultural. Siempre ida-vuelta, o adentro-afuera, a tal punto que las oposiciones (ida y vuelta) se resuelven sólo con un retornar definitivo a un origen ya desoriginado” (Cherri 220).

Más que aclarar qué lengua habla, Cucurto pone en evidencia la lengua que no habla, el suyo es el lenguaje de la destrucción que, en lugar de identificarse con un marco común (el paradigma del conocimiento legitimado en el entramado social), se des-identifica con respecto a él. En su elaboración el escritor se tuvo que incorporar a los marcos de pensamiento y las instituciones de poder que se establecieron como centrales, pero el tratamiento que les confiere los corroe. Con esto pone en escena a individuos y expresiones culturales marginalizados que, sin embargo, irrumpen en tanto márgenes, pero ya no del mismo modo como tradicionalmente han estado marginados en el ámbito social. Por una parte, aparecen como lo exótico, como los ven algunos sectores de las élites, y por otra aparecen humanizados y no se encasillan en el propio estereotipo que tradicionalmente los ha representado. En este sentido se trata de individuos cuya condición periférica se convierte en elemento constitutivo de su condición híbrida y fracturada.

La presencia y representación de inmigrantes por lo general latinoamericanos en la literatura de Cucurto ofrece una muestra de dicho proceso

escritural. Pues entran en relación grupos de nacionalidades y acentos diversos, a veces idiomas distintos, que suelen estar representados homogéneamente como “el otro” y que, sin embargo, no están siempre en armonía, sino que sus relaciones más bien están marcadas por la tensión. Al llamar la atención a la condición múltiple y fracturada de las categorías de individuos socialmente ubicados en la periferia del comercio ambulante de Constitución o de La Boca, del universo de los operarios y repositores de supermercado, etc.—que en este caso es la periferia económica, política, étnica y geográfica argentina—, Cucurto opera un procedimiento de *re-conocimiento* público y cultural de categorías que tradicionalmente nunca han tenido voz expresiva para hablar de sí.

Y aun cuando el recurso acude a un narrador en tercera persona, ya no se trata de representar al otro del mismo modo, puesto que su *locus* discursivo también está en medio de estos grupos y categorías marginales, aunque a lo mejor tampoco se confunde totalmente con ellos hoy—Santiago Vega ya no ocupa el mismo lugar anónimo en el entramado social que ha ocupado en la infancia y la juventud, por ejemplo, pero tampoco se ha incorporado a la élites ni habla desde los mismos lugares discursivos que ellas. En la narrativa de *Cosa de negros*, en el recorrido por la ciudad que hacen Cucurto y el grupo Híppie Rabioso—invitados especiales para el concierto de celebración de los 500 años de Buenos Aires—, el narrador muestra la geografía excéntrica de La Reina del Plata, y escribe una cartografía contemporánea de los arrabales bonaerenses:

Los fans de Híppie se mezclaban con los clientes de las casas de electrodomésticos. Y las mujeres de la vida se paraban al costado de las vidrieras de las casas de deportes haciendo ofertas grandilocuentes como ocasionales vendedoras de calzado y ropa deportiva. El porteño barrio de Constitución mostraba su singular vitalidad. Vendedores de panchos, helados y garrapiñas se apretujaban en las esquinas, literalmente arrasados por las multitudes que bajaban de los colectivos y corrían a tomar el tren. El destino de miles de personas es un lugar inhóspito en las afueras de la ciudad, una calle de tierra, dos o tres niños mugrientos jugando en el piso, una cuenta de gas o luz sin pagar junto al plato de comida fría, alguien que circunstancialmente ayuda a poner el reloj en hora para la mañana siguiente. ¡Y vuelta a empezar! (Cucurto 2006, 112-113)

Hablando desde los márgenes, Cucurto (la *persona* de escritor) actúa en tanto mediador de saberes y lugares discursivos, haciéndolos cognoscibles en ámbitos que no suelen circular ni suelen ser vistos (como en las representaciones de la nación en la propia literatura argentina). Este lugar discursivo desde donde denuncia se muestra, pues, un lugar de traiciones, como la realidad, y pone en duda las certidumbres sobre los individuos, las culturas y la vida ordinaria que circulan en los *mass media* y entre sectores de las capas más altas con respecto al universo

de las periferias. Su *locus* discursivo se ubica en un paradigma del conocimiento cuyas inscripciones geopolíticas suponen la creación de una “perspectiva necesaria para que se desvanezca el supuesto eurocéntrico de que el conocimiento válido y legítimo se mide de acuerdo con parámetros occidentales” (Mignolo 67) presuntamente universales. Se trata de una escritura que despierta la duda. En cierto modo, Cucurto desvela los otros lugares culturales y discursivos y las expresiones culturales de las periferias latinoamericanas confiriéndoles lugar y voz en su escritura.

En la diégesis de *Noches vacías*, en medio de la búsqueda personal del narrador protagonista metaforizada en su búsqueda de las mujeres—Martu, Silvia, Silvita, Rocío, Alicia, etc.—, se hace una representación y cierto homenaje al universo de la cumbia y de la canción popular de las periferias, desde el punto de decadencia o cambio de la cumbia en su proceso de conversión en mercancía movilizadora por la industria cultural. Según el narrador, el “Samber fue lo más y como todo imperio, a toda cosa llena de fulgor, como a las estrellas, se le descarriló el coco, en un momento tenía que explotar” (Cucurto 2006, 9).

También se trata de intentar salvar los rasgos populares de una expresión cultural que, como las demás en nuestro presente, ya no se aparta de las relaciones económicas. Por una parte, el narrador quiere rescatarle el carácter popular menos sometido al mercado, los derechos de autor y las acciones de la industria cultural: “La cumbia no es de nadie. Ni de las bailantas, ni de los autores. La cumbia es del hogar donde suena, es de aquel que la sabe bailar. ¿Sigo?” (Cucurto 2006, 28). Por otra parte, está presente el tema de cómo hablar de la cumbia, desde qué paradigmas. *Noches vacías* alterna la narración y el comentario como estrategias del narrador para tratar de la cumbia, en una narrativa fragmentada que corresponde, asimismo, a un modo de estar adentro y afuera al mismo tiempo. Está fuera (del lugar discursivo legitimado) el admirador de la cumbia que quiere hablar de ella y no sabe cómo hacerlo o no habla como si estuviera dictando una conferencia, aunque dice desearlo:

Yo quisiera hablar del Samber, dar una conferencia en varios idiomas sobre el único lugar en esta perra ciudad que vale la pena posta; un poco también por taparles la boca a esos bocones que escupen brea al techo. Fue lo mejor, y eso no me lo discute nadie. ¿La conoce? ¿Fue alguna vez? Bueno, no importa, yo voy a contárselo todo, pero lento, como avestruz, pero ya va a ir cachando la onda, y a veces me voy, entro, salgo, me disperso, soy un desastre pa contar, pero usted de acá va directo al Samber. (Cucurto 2007, 10)

Téngame paciencia si me tranco, usted sabe, el lenguaje es un despiste; lingüística, así dicen ahora a las palabras. Y yo no soy más que un negro que ama la cumbia y le encanta levantarse minas en el baile. Y hasta aquí

llega el horizonte de mi vida. [...] Y ahora me pusieron acá a tipiari, en la comisaría. “Narrá todo”, me dijo el comisario. Narrá, qué palabra. [...] Si yo nunca narré; apenas cuento, y si me acuerdo (Cucurto 2007, 12).

Al verse sin autoridad para dictar una conferencia sobre el Samber y la cumbia, el narrador adopta otra perspectiva. Si a él o a los de su condición nunca se les ha permitido narrar sus propias historias y experiencias desde sus propias perspectivas, le queda otra alternativa: contar—aquí, “narrar” abarca todo un modo de construir la historia, ordenarla e insertarse en ella de una manera presuntamente imparcial. No va a interpretar o reflexionar sobre el tema, sino que va a tratarlo desde sus vivencias y recuerdos, desde un lugar todavía periférico en el registro de la historia que, sin embargo, está avalado precisamente porque él sabe que apenas se espera algo de sus relatos: “yo no soy más que un negro que ama la cumbia”, es decir, no es un intelectual, no tiene autoridad institucional para narrar. Y si el cuento no le sale bien eso tampoco será un problema, pues será simplemente “cosa de negros”, en lo que la expresión apunta a los saberes y sentidos de la oralidad y la vida cotidiana.

Por medio de este artificio el narrador de *Noches vacías* irrumpe como un narrador tramposo que, mientras cuenta (sobre) el Samber, inventándolo, pues, también habla sobre el Samber, es decir, inventa y a la vez remite a los referentes concretos de la cumbia e del universo popular con el que ella se relaciona. Para ello, el narrador seduce al lector con los temas y descripciones eróticos, y no avanza en el relato principal, jugando con el propio “tú” a que se dirige en la diégesis, que quiere el relato sobre el Samber, directamente. A la prisa del tú-lector el narrador se enfrenta con vaivenes, fragmentación y desvíos del camino directo al tema del Samber. El producto es un saber indirecto, en que más que tratar del Samber trata de las vivencias compartidas en este lugar, de los juegos amorosos, de los frequentadores, de las disputas eróticas que a veces culminan con agresiones y crímenes, etc. Al prejuicio sobre este universo tal como se lo difunde desde los periódicos y la televisión mucha vez, el narrador contrapone un relato que lo piensa desde las subjetividades que la cumbia y las bailantas convocan.

Este narrador, que, en *Noches vacías*, en boca de un personaje, está pegado a la *persona* de escritor Washington Cucurto, da muestras de que elabora su discurso en el umbral del adentro-afuera. El mismo que antes no podía dictar una conferencia porque no estaba listo para hacerlo o no dominaba sus normas y códigos, también se adhiere momentáneamente a los paradigmas de las clasificaciones racionales e intelectuales. Tratando de su comportamiento en el Samber, el narrador dice: “Me elevo a su máxima potencia el ego, la autoestima,

como dicen los terapeutas. Sí, así, ‘terapeutas’” (Cucurto 2006, 33). El mismo narrador presuntamente desprovisto de un lenguaje culto y académico muestra que este lenguaje no le suena totalmente desconocido, e incluso se burla de él (“terapeuta” por terapeuta, sin que se tratara de un error, está claro en el pasaje arriba).

Para inventarse un lugar discursivo para sí mismo y para sus personajes, Cucurto acude también al lenguaje de la necesidad y de la trampa. Podemos acercarnos al procedimiento en Cucurto a lo que dice Dalcastagnè sobre los recursos disponibles en la escritura literaria contemporánea cuando están en disputas los territorios y lugares discursivos:

En medio de la batalla, no es raro que personajes, narradores y también autores echen mano de cualquier recurso de que dispongan para garantizar la legitimidad de su habla. Por la fuerza de los argumentos que se inscriben en el orden tradicional del discurso o por la “autenticidad” de una voz que viene poco a poco imponiéndose y provocando disonancia en un campo literario muy uniforme (la mujer, el inmigrante, el homosexual, etc.), cada quien ocupa su lugar y maneja las armas desde antes de la batalla. Pero eso no significa que se trate de un juego limpio—casi todos hacen trampa. (Dalcastagnè 2012, 96)

Aparte de las expresiones culturales, también las voces del universo y la cultura populares se incorporan a la escritura de Cucurto. Personajes como *Hambre y Ganas de Comer*, de *Cosa de negros*, están identificados con el lenguaje callejero que apoda al individuo con base en rasgos físicos o comportamientos—en este caso la flaqueza—, en un proceso en que identidades formales e identidades callejeras se superponen y se complementan—como sucede con el propio Cucurto, en cierto modo.

Del cambio al intercambio

En su trayectoria literaria Washington Cucurto contrajo relaciones oblicuas con el sistema literario latinoamericano, como forma de insertarse en él y marcar su *locus* discursivo anclado en otro paradigma del pensamiento y del conocimiento, a la vez que esta operación también estableció lo literario como uno de sus lugares discursivos: Cucurto habla de la literatura y desde la literatura. Su éxito a lo largo de los años, por otra parte, en lugar de eliminar las fronteras en las que se inscriben sus lugares discursivos, sigue desafiando tanto el campo de la literatura como el del mercado, aunque actualmente es cada vez más evidente que Cucurto y Santiago Vega (a lo mejor ya inseparables en el escenario literario) también ya forman parte de las dinámicas del mercado, pero periféricamente, y esto es fundamental.

Si se comparan sus libros iniciales publicados en cartón por Eloísa Cartonera con el éxito de *Cosa de Negros*, por ejemplo, algunas diferencias son evidentes e, incluso, contradictorias. En los primeros hay la configuración artesanal de la publicación en cartón, y la fotocopidora presenta un rol central emblemático de un modo de hacer literatura, en el que no hay derechos de autor expresados en la contraportada ni ISBN o datos de imprenta y catálogo. En ellos tampoco está prohibida la reproducción parcial o total de los poemas y las narrativas. La publicación de *Cosa de negros* por Interzona (en verdad, *Cosa de negros* y *Noches Vacías* reunidos en un tomo), a su vez, no sólo presenta al producto “libro” bajo otra configuración—ya no en cartón—, sino que lo introduce en la dinámica del mercado editorial y, por tanto, del mercado. Con esto están declarados los derechos de autor, los registros y catálogos, el ISBN y la prohibición de la reproducción. Pero habría que tener en cuenta que Interzona también ocupa un lugar periférico en la geografía del capitalismo y en la dinámica del mercado editorial transnacional reciente: se trata de una editorial más o menos pequeña de la Argentina.

El éxito de Cucurto también confirma su condición de excepción—algo semejante le sucedió a Pedro Lemebel, aunque su caso tiene otros matices, pues el chileno fue el primer escritor declaradamente homosexual que logró una beca Guggenheim para escribir un libro. Ésta es una contradicción importante, puesto que pone en evidencia que el acercamiento de Cucurto a los circuitos institucionalizados de producción y difusión del conocimiento no alteran del todo la condición singular de su *locus* discursivo. Cucurto no es hoy un anónimo, pero tampoco es una voz “a la corriente”.

Su trayectoria literaria pone en duda la idea de que los nuevos marcos de circulación y difusión de la literatura en la época de los blogs y de la internet borran las luchas por el poder en el interior de la literatura y, a la inversa, enseñan que las tensiones políticas y literarias no se formulan del mismo modo en el terreno de la literatura contemporánea. Ya no se trata de oponer una literatura experimental a una literatura participante, sencillamente. Cucurto se ubica en un marco de múltiples disputas, que también ocurren en y desde la periferia. Y si su literatura todavía hoy tiene que enfrentarse a los paradigmas del conocimiento que suponen que lo que escribe Cucurto no es “totalmente” literatura, el paradigma inventivo adoptado por él aclara que apenas ha habido en alguna época obras que fueran “totalmente” literatura.

Este umbral es su zona de conflictos productiva y generadora de literatura y debate, en él se fabrica el presente, es decir, se lo imagina a partir de otros

lugares creativos y discursivos. No son nuevas interpretaciones de la historia o del presente, sino otras historias y otro presente que se diseñan en el lenguaje. Ésta es una perspectiva doble. Por una parte, Cucurto acude a ciertos elementos corrientes de la propia literatura latinoamericana, como el poema y la prosa, en cuanto a los géneros; ciertos temas, como el paso del tiempo—“Incensario personal”, “Dejen tranquilo al Puente Pueyrredón”, “Un día tus hijos te preguntarán por él”—, la muerte— “La encapuchada nos mira los ojos”, “La muerte viene vestida de mulata”, “Nicolás Vega a los 73 años”—, el amor y la sensualidad—“Soñar con vos”, “Entre hombres”. Por otra parte, hace crítica social, y a pesar de tratarse de una crítica desde los márgenes, en eso también puede identificarse una tradición en la literatura de América Latina—“Y he contribuido al bienestar social”, “Conservar el fiado, conservar el trabajo”, “Kaalen Evelina, 2001”, “Bautismo de Baltazar Vega”, “Mac Donald’s”, “A un señor muy rico, para que nos regale una casa...”, “Papá”, “El hombre con la cara del Che”, “Evo”, etc. En verdad, no hay una separación tajante en sus textos entre estos dominios, más bien hay predominios en cada caso. Además, pone de manifiesto la presencia del mercado en las relaciones del entramado social y la cultura en el presente—“Diego Portales”.

Sin embargo, no hay utopía integradora en su literatura ni en los lugares discursivos que ocupan los personajes, Cucurto (*persona* de escritor) y el propio autor: “¡Cuánto tiene que ver mi vida con ese tronco / sobresaliente del ombú de la Plaza San Martín! // Un palo lo sostiene pa que no se vaya al piso, / ese palo es mi vida!” (Cucurto 2007 132). Lo que hay es una búsqueda constante de nuevos derroteros de la expresión y de la invención, que apuntan a la idea de que, aunque el campo literario sigue anclado en un paradigma del conocimiento que tiene en la razón y la seriedad su andamiaje, también ya comienza a tomar forma el diálogo con otros sectores de la sociedad y del lenguaje desde nuevos paradigmas de producción del conocimiento que no se ven o no se reconocen en las representaciones que tradicionalmente se les impusieron y que a lo mejor estaban relacionadas con el *ethos* “latino” moderno que se construyó la literatura latinoamericana.

A manera de conclusión, volvamos al último pasaje de *Cosa de negros*. Tras haber salido en busca de Arielina, provocado una crisis política y los riegos de una guerra, Cucurto descubre que ella está en un conventillo en la calle Santiago del Estero, en el barrio Constitución. Cuando la encuentra, ambos son sorprendidos por la policía y el ejército, que los matan:

Fue ahí, cuando entre la gran humareda de las armas y los charcos de sangre, venido de la calle, apareció por encima de los cadáveres Ernestino

con un bello saxo dorado. Corre hacia Cucurto agonizante y le pone el saxo entre las manos. El Gran Sofocador, antes de irse a los cielos, toca por última vez. Toca para Arielina muerta, sangrante, a su lado. Toca con todo el amor para despertarla. Pero la bella muriente no despertará jamás. La muerte brinda y reina... (Cucurto 2006, 169-170).

Según el narrador, esa misma tarde se escuchó la más cálida canción que alguien ya ha podido oír—Orfeo de periferia que intenta recobrar su Eurídice-Arielina perdida. Mientras tanto, el conventillo donde tuvo lugar el fusilamiento se despegó del suelo y se elevó hasta muy alto, asemejándose a un punto en el cielo. Volando, el conventillo dio lugar a una fiesta, a la vez que llevaba una muchedumbre de dominicanos, peruanos (quizás otros más) que dormían en sus habitaciones. Al despertarse con el evento, estos inmigrantes hicieron un ruido monumental, agitando banderas, tirando papeles, escuchando y bailando salsas y cumbias. Mientras tanto, las aguas del Río de la Plata inundaron todo el país, ante tal “injusticia” (pues lo militares seguían fusilando al conventillo, que iba por los aires).

Luego, la policía derrumba “un conventillo que apareció volando en el cielo de Itacurubí de la Cordillera” (Cucurto 2006, 172) en el Paraguay, y él es destruido. Pero resulta significativo que se trate de un “conventillo tomado” (Cucurto 2006, 171). En él “esa gente de mala vida del conventillo” (Cucurto 2006, 172) canta, baila, grita y chista a los que están en el suelo, quienes siguen atacando, pero asustados. Dicho contexto se nos hace familiar y no familiar a la vez, ominoso (*unheimlich*) en la terminología de Freud, precisamente porque pertenece a dos círculos de representación que parecen ser ajenos entre sí, aunque no llegan a oponerse del todo: lo familiar y lo clandestino, lo ameno y lo asustador. Ello resulta familiar porque remite a uno de los más conocidos relatos de la literatura argentina: “Casa tomada” de Julio Cortázar. En el cuento, un hermano y una hermana de clase media ven su vivienda ser poco a poco tomada por poderes silenciosos, oscuros y violentos que les invade la propiedad, les oprimen y expulsan, desterritorializándolos. En el pasaje arriba, sin embargo, el evento es extraño y clandestino porque en Cucurto se trata de un “conventillo tomado” que es, paradójicamente, un territorio (re)conquistada, aunque por un tiempo efímero.

Es a partir de la libertad precaria y efímera del conventillo en su vuelo que los individuos en su interior gritan, chistan, promueven el desorden y buscan la coexistencia. Se trata de una coexistencia débil, momentánea, que, sin embargo, logra provocar cierta torsión o giro, porque desvela aquello que estaba condenado a seguir oculto. Quizás no sea una coincidencia que Cucurto esté donde están los

que gritan y chistan: dentro del conventillo. No resulta difícil reconocer los contextos culturales y literarios latinoamericanos que tradicionalmente han buscado omitir a los individuos, las acciones y los agentes sociales y familiares (cotidianos) de los márgenes, convirtiéndolos en “cosa ominosa”, en el otro.

Por vías alternas, Cucurto en su producción literaria hace representaciones carnavalescas que a veces se acercan a lo absurdo, a través de las cuales trae al debate tanto las tensiones del propio campo literario contemporáneo como ciertas cuestiones actuales en la agenda latinoamericana, como el terrorismo, las revoluciones y crisis políticas, la inmigración, el espectáculo mediático y los escándalos públicos y políticos.

El lector podría objetar: ¿no se trata de algo que otras literaturas del pasado y del presente también han llevado a cabo? En cierto modo, sí. Pero no se puede soslayar las alteraciones que las respuestas y las representaciones elaboradas a partir de un lugar enunciativo adscrito a otro paradigma, pueden provocar al campo literario y cultural. En su literatura, Cucurto ofrece historias, respuestas y reconocimientos no anclados en la misma retórica que ha marcado la modernidad latinoamericana tanto en el campo de la historia como en la literatura.

Obras citadas

- Barthes, Roland. *Aula*, Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.
- Bernal, Álvaro. “No saben que soy el rey del realismo atolondrado (entrevista)”. *Destiempos* (10) : 1-4.
- Cherri, Carlos Leonel. “Lo real y las sirenas del presente: Cucurto, posautonomía e imperio”, Sandra Contreras (ed.) *Cuadernos del seminario — Realismos, cuestiones críticas*. Rosario: Humanidades y Artes Ediciones/UNR, 2013. 209-236.
- Cucurto, Washington. *Cosa de negros*. Buenos Aires: Interzona, 2006.
- _____. *Poemas de siempre, poemas nuevos y nuevas versiones*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2007.
- Culler, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Guardini T. Vasconcelos. São Paulo: Beca produções culturais, 1999.
- Dalcastagnè, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte/Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.
- Klinger, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-*

americana contemporânea. Tese (Doutorado em Literatura Comparada).

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

Mignolo, Walter. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*.

Trad. Silvia Jawerbaum y Julieta Barba. Barcelona: Gedisa, 2007.

Skłodowska, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*.

Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 1991.

Tinianov, Juri. “Sobre la evolución literaria”, en Tzvetan Todorov (org.) *Teoría de*

la literatura de los formalistas rusos. Trad. Ana María Nethol. Buenos Aires:

Siglo XXI, 2004. 89-101.

Yuszczuk, Marina. “Washington Cucurto y la construcción de una obra como

fenómeno polémico (para el mercado)”. *CELEHIS — Revista del Centro de*

Letras Hispanoamericanas, vol. 21 (2010): 253-273.