



## Economías literarias en la ficción argentina del 2000

(Casas, Incardona, Cucurto, Llinás)

Sandra Contreras  
UNR - CONICET  
sandrac@arnet.com.ar

### Resumen

El trabajo diagrama un mapa que articula las diversas posiciones que definen los textos narrativos de Fabián Casas, de Washington Cucurto y de Juan Diego Incardona cuando, al reinventar espacios barriales, periféricos o marginales y "proleta", reactualizan una fuerte tradición literaria como es la realista y populista en la literatura argentina: populismo nostálgico desplazado al vacío representacional de la experiencia zen; populismo clásico que es todo representación; discurso revolucionario en clave de farsa y banalidad. Cada una de estas posiciones se define a su vez en relación con el trabajo, uno de los nudos de la cultura del nuevo capitalismo, y también uno de los principales nudos estéticos e ideológicos del populismo: ocio, artesanía, y superproducción. Finalmente, y a partir de esta indagación sobre singulares economías ficcionales y sobre los modos en que ellas intervienen en el contexto del debate contemporáneo sobre el valor estético, se ensaya una primera lectura de la película Historias extraordinarias de Mariano Llinás que, según nuestra hipótesis, constituye la otra versión del modelo artesanal en la ficción argentina contemporánea y, fundamentalmente, un acontecimiento narrativo que, desmintiendo la tesis que afirma que la era de la posautonomía exige la suspensión del juicio estético, permite poner en el centro de la discusión la pregunta por la técnica y por la calidad del resultado (lo bien hecho) según una lógica que tiene menos que ver con el retorno al presupuesto modernista de la distancia crítica que con la supervivencia del aura que propone un teórico como Didi-Huberman

**Palabras clave:** economías ficcionales - literatura y cine argentinos contemporáneos

Desde hace un tiempo –unos meses, unos años, en todo caso desde los años 2000- venimos discutiendo el problema del valor –de la legitimidad de su atribución en las condiciones actuales de producción- en las escrituras del presente. La intervención de Josefina Ludmer sobre las literaturas posautónomas 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



## Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"

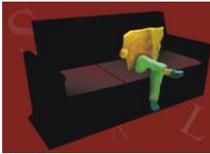
Rosario 2009

Centro de Estudios de Literatura Argentina  
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FH y A-UNR

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 de un 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. Un debate que parece llegar con un poco de retardo a la literatura argentina si se revisan los diagnósticos y sobre todo las intuiciones sobre el fin de la literatura que Barthes adelanta en las sesiones de 1978, en *La preparación de la novela*, o sobre el fin del arte y la distinción de las jerarquías cualitativas en *El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío* de Jameson, de 1984 —tal vez ese retardo es lo que esté señalando Ludmer- pero que desde entonces sigue impulsando modulaciones varias para su diagnóstico o para las alternativas estéticas de este callejón sin salida que plantea el “Ser inmenso del capital” (pienso en las *hipótesis transestéticas* de Baudrillard, en la profanación de lo improfanable que Agamben reclama como tarea política de la generación que viene; en la airada invectiva de Badiou contra la cohorte de los últimos hombres, extenuados y parasitarios, y su declaración del fin de todos los fines), modulaciones varias también para las alternativas críticas (pienso en la hipótesis de Hal Foster sobre la posibilidad de que estemos haciendo los funerales para el cadáver equivocado y sobre la necesidad de preguntar qué viene después de esos finales o acaso -si es que realmente sucedieron- en su lugar; pienso sobre todo en la teoría de la supervivencia del aura en el mundo contemporáneo de Didi Huberman)

Si, como sabemos, la puesta en crisis del valor, de su noción, legitimidad y vigencia, viene de la mano de la modernidad líquida, del nuevo capitalismo, o de la posmodernidad del capitalismo tardío- un modo de pensar el problema del valor en las escrituras del presente tal vez pueda partir de una lectura de 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.

Pienso, en primer término, y para seguir en el marco de nuestro escenario vernáculo, en sus destiempos, en las literaturas —y en los gestos a ellas asociados- de



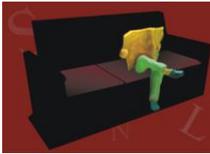
## Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"

Rosario 2009

Centro de Estudios de Literatura Argentina  
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FH y A-UNR

Fabián Casas, Washington Cucurto y Juan Diego Incardona. Se trata de tres escritores con cierto aire de familia, no sólo por sus referencias y remisiones mutuas, sino porque comparten, por lo menos en principio, de entrada, una cierta pulsión documental –la figuración de autor entre la ficción y la documentación, sea que sus narradores invoquen descaradamente la fórmula Lautrèamont “si no me creen vayan a ver”, sea que con sus planos y cartografías, y hasta denuncias testimoniales salgamos de sus relatos con la convicción de que podemos ir a sus zonas a corroborar fechas, nombres, calles. También porque en los tres hay –al menos podría decirse que es una pantalla de entrada– una cierta reactualización del imaginario populista. Digamos que los tres se definen, en principio, o a primera vista, por su pertenencia a o por su invención de un espacio urbano que, barrial, periférico o marginal y “proleta”, es siempre un espacio con una fuerte tradición literaria como es la realista y populista en la literatura argentina. Y es de esto pero sobre todo de las condiciones de producción que es preciso reponer para leer esta transfiguración del populismo –sus alcances, sus modos- que quisiera ocuparme aquí.

Casas. Del Boedo setentoso de *Los lemmings* quisiera empezar por observar que si bien aparece, en principio, mitificado y desmitificado con lógica borgiana –pienso en los tramos en que en que Casas quiere fijar y hacer resplandecer en la memoria esos suburbios con barritas escolares y pandillitas callejeras congregadas en torno a íconos de la cultura masiva de esos años-, se trata centralmente de un Boedo construido desde el punto de vista de un narrador que, ya en la “dorada veintena de su juventud”, cinéfilo y lector compulsivo, mira y recuerda ese pasado adolescente pero para dar cuenta de una generación perdida y aplastada, desaparecida, de un colectivo de vidas desperdiciadas. “Escribo –dice- sobre cómo cada uno de nosotros [borrados antes de tiempo por el liquid paper del Proceso, las Malvinas, el Sida] nos fuimos convirtiendo en veteranos del pánico”. Sin duda esto es fuerte en el nuevo boedismo de Casas y define, podría decirse, su imaginario, su estructura de sentimiento –esta pulsión para poner al descubierto los efectos ruinosos que producen las violencias política, histórica, social: el aburguesamiento, la traición a las utopías, el letargo- pero aún así creo que



## Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"

Rosario 2009

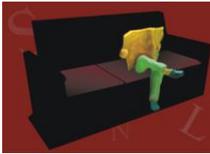
Centro de Estudios de Literatura Argentina

Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FH y A-UNR

resulta bastante evidente también que el foco de *Los lemmings* está en otro lugar. Me refiero al relato de un acontecimiento al que el narrador llama "satori", que está, justamente, en el centro del volumen (el cuento es "Asterix, el encargado"), y hasta podría decirse en el centro mismo de la literatura de Casas. Un encargado de edificio, algo mayor y algo enigmático, invita al narrador a conocer un lugar que frecuenta; quiere "llevarlo" allí. Y todo el viaje nocturno –que es el viaje iniciático desde el Boedo del joven poeta hacia más afuera, más al margen, al barrio boliviano del Bajo Flores- es un trayecto hacia no se sabe muy bien dónde, por calles oscuras y cada vez más solitarias, por las orillas de la villa y los descampados de la vía del tren, que desemboca, como en un centro gravitatorio, en un descampado con una kermese en la que tiene lugar una experiencia de revelación: la liberación del poeta. Es el encuentro inesperado con el Otro, con su fiesta salvaje y primitiva de códigos desconocidos, y la conversión a ese mundo otro que tiene lugar -como en las conversiones-iluminaciones borgianas- en medio del enfrentamiento y de la guerra. El nudo de la experiencia, de esa conmoción de la identidad que tiene tanto de "Sentirse en muerte" pero también de *La piel de caballo*, es el *miedo*: el pasaje del miedo que se tiene en el principio, en medio de los "golpes, planchas, rechazos y cross a la mandíbula" de todos contra todos, a lo Zelarayán, al miedo que, por algún motivo inexplicable, desaparece y convierte al sujeto en su otro y también en "veterano del pánico".

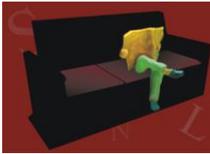
Me paré como pude. Un enano musculoso, con buzo Adidas, me estaba mirando con ganas. Empecé a correr atropellando gente, muerto de miedo. El enano me seguía. Me di de bruces con unos que estaban haciendo algo similar a un *scrum* de rugby, aunque algo más violento y desordenado. Alguien me agarró de atrás y me metió en el *scrum*, chocamos, chocamos, empecé a sangrar. Otra vez de cara al piso. Una mujer se me acercó gritándome algo en un idioma extraño. Me dio un vaso de plástico y tomé un poco y otro poco me lo tiré en la cara. Entonces algo me sucedió. Me paré de golpe. Por algún motivo inexplicable, en un abrir y cerrar de ojos, ya no sentía ningún miedo físico. Fuera lo que fuera estaba claro que yo era un miembro de esa tribu. Un verdadero veterano del pánico. [...] Nos empezamos a pegar de lo lindo. No me dolían los golpes, no sentía el cuerpo. Yo era Asterix, era yo, era nadie. Y comprendí que en esa noche extraña bajo las estrellas de una barriada remota se me había otorgado el don de la invisibilidad. Y tuve satori.

Un personaje -dice Rancière en *Breves viajes al país del pueblo*- se vuelve de golpe y sale del cuadro de la representación: es la torsión de un cuerpo al que lo desconocido llama, una conversión que surge allí mismo donde debía efectuarse un acto de conciencia. Es el vuelco en lo irrepresentable, un acto sensible que arrastra a un cuerpo



hacia el lugar donde se trata de su verdad. Y podríamos decir: fuera del cuadro principal del barrio, en el viaje hacia fuera, en el margen mismo de la periferia, el boedismo zen cae en el vacío de la representación. Este es el punctum poético de *Los lemmings* y es desde aquí, desde la experiencia de quien ya no tiene miedo pero conserva, como veterano de guerra, sus cicatrices y su aturdimiento, desde este único satori que es la liberación de los afectos, que se narra el micromundo de Casas.

Incardona. Más acá en el tiempo, los relatos de *Villa Celina* también refieren episodios de la infancia del narrador –de fines de los 70 y principios de los 80- en un barrio de clase media baja en el conurbano bonaerense, pero no se trata aquí del narrador emergente, melancólico y depresivo, de una generación desperdiciada sino del aeda poético del barrio mismo, más aún, del portavoz de un barrio construido en torno a su núcleo fundamental, la familia, esto es, un sujeto colectivo cuya identificación no es generacional ni juvenilista sino ideológica y política: se trata, aquí, centralmente, del barrio peronista de Villa Celina (“el barrio más pulenta de la Matanza y me atrevo a decir de la República Argentina”), de la familia inmigrante y peronista de Incardona. Imaginario afectivo, social y familiar, no partidario, el peronismo funciona en *Villa Celina* como una fuerza de aglutinación muy poderosa, cuya marca más fuerte es la solidaridad: no sólo hacia afuera en la disposición a defender la bandera identitaria de un territorio, sino sobre todo hacia adentro en un asistencialismo que asegura la inmediata colaboración y auxilio mutuos, en una forma de religación social en la que, a falta de una Evita protectora, la madre maestra, el padre tornero, y el mismo joven Incardona militante de las unidades básicas, funcionan como líderes naturales de iniciativas y manifestaciones colectivas. Todo tiende a la figuración –por cierto idílica- de un pueblo peronista sin fisuras, porque la fisura, cuando la hay, proviene, o bien de la violencia de Estado que deja sus marcas en las calles (la Triple A de los 70), o, más hacia acá, en los 90, de la dirigencia partidaria, “la patota menemista” representante de la violencia del liberalismo de los 90 que atenta contra el Peronismo auténtico y la existencia misma del barrio. La representación gráfica de estas aguafuertes podría estar en “La familia peronista” (o en “Ferrocarriles argentinos”, también en “El general Perón



## Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"

Rosario 2009

Centro de Estudios de Literatura Argentina  
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FH y A-UNR

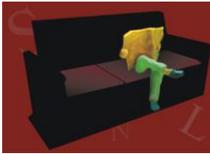
pierde su última batalla contra la sinarquía internacional”), ese cuadro central de Daniel Santoro, que, por lo demás, ilustra la edición en libro de los relatos.

Es cierto que estas postales tienen su contraste en los textos que agrega a la edición en libro y que remiten al presente de marginalidad, droga y lumpenaje. Pero lo cierto es también que esa representación de la violencia de presente no actúa tanto como un factor deconstructivo –desmitificador- de la identificación popular sostenida a lo largo del volumen –y a lo largo de las décadas: el barrio peronista se mantiene sin fisuras en los 70, los 80, los 90- sino antes bien como un escenario donde esas formas de religación imaginaria siguen reafirmandose, si no con inocencia, sí con un entusiasmo que, aunque corrosivo e irónico, no deja de ser festivo. Dice, por ejemplo, en “El 80”:

Éramos un montón y estábamos hacinados, hechos mierda, a Zamora le bajaron un diente, Nando se desmayó, Ricky tenía la cara llena de sangres. Pero igual seguimos con la musiquita y de queresá compusimos esta canción:

Debajo de las estrellas los pibes de Celina  
Cantan, bailan, toman vitaminas  
Libres, felices en las ruinas  
Aunque venga el 80  
Aunque venga el 80.

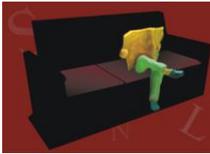
“Libres, felices en las ruinas”. El punctum es, como en Casas, la liberación. Pero de “veteranos del pánico” a “felices en las ruinas” el viraje de la posición es decisivo. ¿O no es esta “felicidad en la ruina” la que, por muy irónica que pueda resultar en el cantito callejero, sostiene el populismo de *Villa Celina* en su forma más sentimental, más idílica? Una apuesta que, debo decirlo, no deja de sorprenderme. No tanto por su anacronismo, que bien podría funcionar como una efectiva forma de intervención en el presente -de hecho, bien podría decirse, por ejemplo, que es de su impacto anacrónico que Daniel Santoro extrae la potencia conceptual y visual de sus imágenes inéditas- sino por su convencionalismo. Porque si el monumentalismo barroco y la intrincada elaboración de emblemas y símbolos alejan las obras de Santoro de todo resto de naturalismo, el retorno a las “formas clásicas” en *Villa Celina* –retorno que el mismo Incardona postula como poética en *Objetos maravillosos*- quiere decir retorno a formas “simples”, “despojadas”, tiernas tal vez, indudablemente necesarias para “la exploración



de los costados sentimentales en sus ficciones". Puede que la razón de este retorno –que, por otro lado, ha sido objeto de una unánime recepción entusiasta- esté en la economía que lo subyace. Ya volveremos sobre esto.

Cucurto. Para pensar la radicalidad con que transfigura ese núcleo duro de la literatura argentina que es el populismo es preciso percibirla en el contexto de lo que el mismo Cucurto imaginó, en su carta de presentación como narrador, como su evolución histórica y antropológica: una evolución que comprende no sólo los sucesivos renacimientos del narrador (peronista nacido en Quilmes en su carta de presentación, rey de la bailanta nacido en la República Dominicana en *Cosas de negros*, señor maíz hijo de madre tucumana en *El señor Maíz*, peruano pero también escritor estrella nacido en Berazategui en *El curandero del amor*, por último chozno del prócer San Martín en *1810*) sino también un trayecto de doble vía que, a través de sus cuatro novelas, acelera y desacelera en dos sentidos contrapuestos: la reflexión literaria es cada vez más intensa, más alta, al mismo tiempo que la obra camina rápido, en picada descendente, hacia su propia destrucción.

De "Noches vacías", sin duda el más "literario" de los relatos de Cucurto –casi podría decirse: en el comienzo, en el pasaje del poema al relato, todo es alto barroco latinoamericano, literatura pura- al relato siguiente del mismo volumen, se pasa a una dinámica de transfiguración continua que tiene, aquí, en la apoteosis orgiástica y en el disparate airiano del final de "Cosa de negros" un primer punto de inflexión. De allí al libro siguiente, *Las aventuras del Sr. Maíz*, en 2005, la autorreflexión literaria se intensifica –de hecho éste es el texto en que Cucurto empieza no sólo a enunciar su poética en clave de manifiesto sino a *leerse*, a leer su propia obra- al tiempo que se acelera el camino hacia abajo en la calidad por la hiperbolización de la aventura, el sexo y el disparate que vienen del final anterior, el de *Cosas de negros*. En 2006, con *El curandero del amor*, la despoetización nos deja con una lengua ya definitivamente no barroca, que mantiene la sintaxis del grito pero despojada de relieves poéticos, al tiempo que el alegato contra las malas condiciones en que se practica el aborto en Argentina y los considerandos políticos que a veces son de una banalidad o de una simpleza notables



## Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"

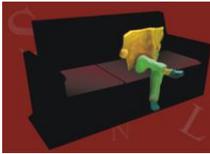
Rosario 2009

Centro de Estudios de Literatura Argentina

Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FH y A-UNR

(por ejemplo, “¿cómo puede ser que un tipo que tiene 500 millones en el banco puede ser presidente?, ¿cómo un dirigente camionero puede tener una flota de camiones?”) vuelcan la novela a un “contenidismo” difícil por no decir imposible de cotizar literariamente y le empujan, siempre en este camino hacia abajo, cada vez más aceleradamente, hacia la heteronomía que impone el mercado. Pero a la vez, es ese bestsellerismo, sobre el cual el narrador no deja de reflexionar crítica, irónicamente, con clara conciencia de la operación literaria del editor cartonero devenido escritor estrella, lo que no deja de proveer un esquema –temas, facilidad y velocidad en la factura- que, al mismo tiempo, parece empujar rápido al hasta ahora último avatar en el camino de la obra hacia “afuera de la literatura”: su revisión de la historia argentina muy en el estilo del revisionismo *light*, a lo Felipe Pigna, caída en lo meramente entretenido y divertido sobre lo que el narrador no deja de reflexionar, ya no sabemos cuán irónicamente – cuando declara la voluntad de escribir la novela para “ganar unos mangos” y para, a la vez, “reinventar la literatura argentina desde cero”.

Es contra este fondo de aceleración de doble vía –cuya lógica podría ser: a mayor despoetización, mayor conciencia literaria de la operación- que me interesa pensar el singular populismo cucurtiano. Y para esto prefiero detenerme no en las primeras novelas y su figuración barroca del barrio de Constitución con sus conventillos de inmigrantes y su mundo de bailanta, cumbia, sexo y alcohol sino en *El curandero del amor*, por el modo entre irónico, farsesco, y también brutal, con que desmonta el discurso revolucionario de los 70 que imaginó una articulación entre vanguardia artística y revolución política impugnando, justamente, todo realismo y todo populismo. El libro va directo a lo real de la política argentina y latinoamericana del presente más inmediato (se habla allí de Aníbal Verón, de Néstor Kirchner, de Evo Morales, y hasta del incidente con el rector del Colegio Nacional de Buenos Aires), como una crónica al día, pero lo interesante está en la incorrección política de los posicionamientos “ideológicos” del que es narrador y héroe, incorrección que, a la vez que ironiza, banaliza lo político, volviendo a la novela insostenible o al menos difícil de leer –de interpretar y hasta de tolerar- para la intelectualidad argentina más vanguardista, más “progresista”. Relato del editor cartonero enamorado de la estudiante militante de



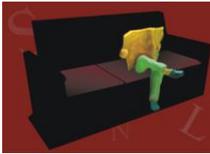
izquierda cuyo discurso ideológico parece girar en el vacío de la contradicción, del sinsentido, y del más absoluto anacronismo frente a la realidad aplastante de la globalización, *El curandero del amor* desmonta el discurso revolucionario de los años 70 –y habría que leerla, en este sentido, en la 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- pero lo hace, por la volubilidad e inconsistencia de sus slogans, en clave de farsa y de cinismo. Dice por ejemplo:

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. [...] 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, solo por ella y el amor que le tengo, que no tengo nada personal con nadie” (p.16, 56),

Esa burla y ese cinismo afectan a la propia figuración como editor y escritor – “Gran Agitador de la Cumbia Letrada”- cuando desvincula el proyecto cartonero de cualquier potencialidad revolucionario que pudiera atribuírsele:

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! (p. 109)

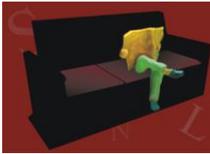
También cuando pone en escena el pasaje del editor cartonero de la editorial independiente Interzona a la multinacional de Emecé. Una autorreflexión literaria en la que Cucurto no sólo señala la claudicación de los ideales revolucionarios, si es que los hubo (“¿Soy feliz así? –pregunta el escritor ahora 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”) sino que pone en el centro el problema del valor, de la cotización del experimento. Que la autorreflexión sea colocada, en la ficción de la novela, en el futuro –un futuro como de ciencia ficción- no hace sino mostrar la intuición con que Cucurto piensa –en el sentido literario del término- cuánto puede durar la destrucción de la literatura sin convertirse en cliché, en mercancía de intercambio. Mejor dicho, la intuición con que Cucurto lo pensó desde el



principio: el folleto de presentación mostraba de entrada otra forma de la mutación: Cucurto se mostraba allí evolucionando de la familia peronista a la familia literaria latinoamericana, y sucede que ese estadio de máximo desarrollo -su "*homo sapiens*"- es un estado de autoconciencia literaria pero también un estado de repetición, de saturación. Así describe su último estadio (antes de empezar a narrar): "Empieza a copiarse a sí mismo. No puede parar. Nunca." Es decir, lo que parece que empieza a hacer en el paso de "Noches vacías" a "Cosa de negros", pero sobre todo de *Cosa de negros* a *Las aventuras del Sr. Maíz*, ya lo anunciaba en el folleto con que acompaña la edición de su primera novela en 2004. Es cierto que esa repetición en realidad implica un principio de transfiguración cada vez que acontece (cada novela tiene un principio de construcción diferente, en una mutación constante, que no lo hace siempre igual), pero muestra también que Cucurto tenía un plan desde el comienzo y que ese plan implicaba, de manera inmediata, el camino de su autodestrucción. Dice en *El Sr. Maíz*:

Pelo mi libro Zelarayán. ¡cómo me divierto escribiéndolo! Es una burla a la clase media argentina y a sus modos, gustos y costumbres. Ataco y destruyo la buena literatura sin piedad. Juan L. Ortiz, Lamborghini, Copi, Zelarayán, Zurita, Millán, Elvira Hernández, Cisneros, Hinostroza, Maquieira, Desiderio, Edwards, Vallejo, Gelman, Gonzalo Rojas. Antes todos se reían de mí, ahora es mi risa la que asoma en el mundo, de entre las góndolas de un supermercado para vengarse de todo, mi horrible risa que es lo único que tengo y ahora soy el que ríe de todos sin parar. Años después pienso que en esa lista también entraría yo y no veo la hora de destruirme a mí mismo. Quizás ya lo estoy haciendo. Dios quiera.

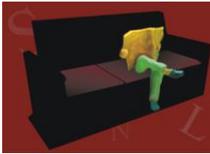
Volvamos a *El curandero del amor*: el proyecto literario de Cucurto –dicen Claudio Iglesia y Damián Selci- surge allí donde habían apostado, a lo largo de cuarenta años, los críticos de la izquierda histórica, y surge sólo para mostrar su faceta inaceptable, premoderna y políticamente improductiva -la gran Latinoamérica ya no pide reforma agraria, sino charqui, licor de maíz y sexo sin preservativo- y para desnudar así "la inutilidad cabal de la intelectualidad politizada". Si esto es así, se torna comprensible de este modo que Cucurto remita más de una vez a Jorge Asís ("el Turco Asís") como su maestro admirado: de hecho, *El curandero del amor* tiene mucho de *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, de ese realismo sucio que la intelectualidad revolucionaria y progresista de los años 80 impugnó por la banalidad de su pretensión mimética, pero también por el carácter mercantil de su factura y circulación. De hecho, cinismo,



brutalidad y mercantilización es lo que está en el nudo de *El curandero del amor*, y es lo que lo vuelve *intratable*. También es probable que esa dificultad para tratarlo provenga del hecho de que Cucurto se adelante en sus autorreflexiones a nuestro propio cuestionamiento de la operación, de nuestra sospecha de que esa advertencia no basta para ponerla a salvo. Hal Foster llama a esa incomodidad el callejón sin salida de las posvanguardias.

Ahora bien, la distinción de estas tres posiciones (populismo nostálgico desplazado al vacío representacional de la experiencia zen; populismo clásico que es todo representación; discurso revolucionario en clave de farsa y banalidad) no tendría mayor sentido si no se precisara, a su vez, que ellas se definen, cada vez, cada una, en relación con uno de los nudos de la cultura del nuevo capitalismo –o de la modernidad líquida-, que es también uno de los nudos si no *el* nudo estético e ideológico del populismo: el trabajo. Aquí: ocio, artesanía, superproducción. Solo que si la tradición literaria del populismo se define, por uno de sus lados, en el desenmascaramiento de las condiciones del trabajo, de la explotación del asalariado o del proletario, los desplazamientos, reapropiaciones y transfiguraciones que suponen estas nuevas posiciones no son tales en virtud de una nueva representación del trabajo sino en función de los modos singulares en que esas subjetividades –esas construcciones de escritor entre la ficción y la documentación- se figuran actuando –“trabajando”- en ese nuevo escenario

Empecemos por Cucurto. Su gran hallazgo, su gran paso adelante, es que coloca la revisión crítica del izquierdismo progresista no sólo en el proceso devaluativo de la repetición sino en la línea de montaje de un proceso de superproducción que tiene dos caras. Por un lado, si, como dice George Steiner, la superproducción narrativa es signo de una época en que se ha dejado de leer y en la que la lectura empieza a confinarse en círculos restringidos de especialistas, Washington Cucurto –sin duda el mejor heredero de la lección airiana para el desacomodo del mercado de valores: transmutación del trabajo literario en superproducción- parece llevar ese excedente un paso más allá en el camino descendente hacia la devaluación: parece escribir y publicar no más de lo que



puede leerse sino más de lo que importa ser escrito y leído. La superproducción cucurtiana como una puesta a prueba de la resistencia de la lectura, como bajada del umbral de tolerancia al punto de convertirse en un verdadero desafío, inclusive para airianos fervorosos. Un derroche de escritura, podría decirse, que tiene su correlato en la hiperactividad económica del poeta, editor y repositor. Dice el narrador-escritor-héroe en *El curandero del amor*: "No tengo nada con Marcos. Yo soy un laburante. Si tengo que cortar cartón, corto. Si tengo que alzar las bolsas de papas, las alzo. Si tengo que salir a punta de pistola a robar un kiosco, que voy" (p. 78). Y ya había dicho en *Las aventuras del Sr. Maíz*:

Yo me las sé todas. Yo repuse para el neoliberalismo argentino, década del 90, en Carrefour, no se olviden, repuse para el menemismo, para el duhaldismo, yo viví, cogí, cumbianté, reponí, comí, para el neoliberalismo hasta que me echaron del Carre por no afeitarme y ahora estoy de repo externo para la firma Biaggio. Un encargado no me puede enseñar nada. Un encargado salteño o jujeño o paraguayo, no me puede enseñar ni el color de La Puna, porque yo me patí y me morfé todo en la década trágica cuando muchos estaban en pañales.

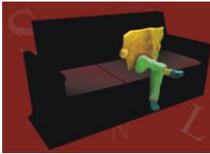
Lo interesante es que esa hiperactividad se revela como tal –como derroche hiperkinético- cuando se muestra, finalmente, como trabajo improductivo:

Las horas de mi juventud fueron todas gratis. ¿Qué podía hacer en ese entonces? Me tocó la época boom del neoliberalismo y no me quedó otra que llenar una solicitud de empleo en una de esas agencias de empleo temporario, o trabajo eventual, como le decían en aquella época a todas las cosas. (*Las aventuras del Sr. Maíz*, p. 53) <sup>1</sup>

Del otro lado de esta hiperactividad para nada, está el ocio de Fabián Casas. La experiencia zen que lo convierte en veterano del pánico define –decíamos- el punto de vista poético que funda la subjetividad desde la que se narra *Los lemmings*, y sucede que

---

<sup>1</sup> Y es que esa tensión entre hiperactividad e improductividad, entre excedente o derroche y devaluación, es la que se articula en la publicación cartonera (la editorial *Eloísa cartonera* que dirige el mismo Washington Cucurto) que, desde luego, apunta al centro mismo de la producción editorial. Esos interiores fotocopiados –la tecnología de la reproducción en su versión más degradada, más económica y menos empresarial de la industria editorial- y sus tapas únicas, artesanales, irrepetibles; ese cartón que se acopla a esa reproducción con un broche, y que obliga libritos muy delgados (el formato de la extensión se impone), apunta al nudo de la reproducción editorial pero transfigurando la empresa que no deja de ser tal –con su local y sus contratos de trabajo- en algo del orden de la intervención artística. Si en la cultura del nuevo capitalismo la gran incertidumbre radica en la individualización del trabajo, y en el desprendimiento del capital de la fuerza de trabajo (Barman), *Eloísa cartonera*, con la mano de obra y el residuo como capital, pone en marcha una empresa a-mercantil que es una intervención –artística y política- de carácter colectivo. Que su "alma mater" se "venda" a la multinacional no hace sino poner en escena la condición efímera, no programática, no moral, aunque sí ética, de la empresa.



esa subjetividad es la misma que, "fijada en la dorada veintena de la juventud", se sitúa –pareciera que perpetuamente en el mundo de Casas, como una segunda naturaleza- en el título de su primer libro de relatos: *Ocio*: "Yo estoy, desde hace meses, hundido en el ocio. Como, cago, duermo; soy una biología que no tiene rumbo."<sup>2</sup>

Y lo interesante es que ese ocio tiene su traducción formal. El ocio –el reposo total, la postración, la simulación de actividad (simula ante el padre que trabaja, o que busca trabajo)- se traduce en deflación inventiva: "Atenti -dice el narrador de "Veteranos del pánico"- Yo no tengo imaginación. Escribí unos poemas y una novelita bonsái sobre situaciones y gente que conozco." (p.79) Se trata de una limitación inventiva a la que el poeta narrador se atiene una y otra vez:

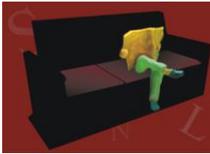
Le dije que estaba escribiendo sobre mi papá, mi mamá y mi hermano. Sobre el barrio de Boedo, que es el lugar donde nací. Sobre el japonés Uzu y su escuela de boedismo zen. Sobre el tano Fuzzaro y su provisión de Talasa, sobre los chicos del pasaje Pérez, sobre las mañanas mortales de la escuela n° 22 donde conocí a Patricia Alejandra Fraga, sobre cómo cada uno de nosotros nos fuimos convirtiendo, inevitablemente, en veteranos del pánico.

De una limitación inventiva que tiene, sin embargo, un correlato de excedente: porque el poeta ocioso, que escribe de vez en cuando y sobre unos pocos y casi siempre los mismos temas, es cinéfilo compulsivo –puede ir a ver 40 veces la misma película- y no para de leer. Son, podría decirse, las de Cucurto y las de Casas, las dos caras de la improductividad: hiperactivismo y ocio, superproducción narrativa y deflación escrituraria, derroche inventivo y excedente improductivo de lectura.

En el medio, está el modelo artesanal de Juan Diego Incardona. El volumen *Villa Celina* se valida en buena medida –tiene, digamos, sus "instrucciones" para leerlo- en un librito anterior, *Objetos maravillosos*, que es la ficción autobiográfica del hijo de la maestra y del tornero, que, después de pasar por la Facultad de Filosofía y Letras, se convierte no en el ingeniero que había planeado su familia sino en artesano. Artesano y

---

<sup>2</sup> *Ocio* se cuenta en presente pero remite a 1985, a los meses posteriores a la muerte de la madre, cuando la familia entró en un proceso de aislamiento. El 85 corresponde en la ficción autobiográfica de Casas a la "dorada veintena" de poeta, esa a la que alude también, "en Asterix, el encargado", el relato del satori. Pero el autor escribe y publica esto en 2005, a sus 40 años. ¿A qué edad corresponde entonces ese presente? ¿O es que el ocio se instaló y se volvió la segunda naturaleza del que escribe?



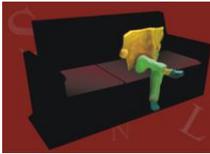
## Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"

Rosario 2009

Centro de Estudios de Literatura Argentina  
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria / FH y A-UNR

vendedor ambulante, que se traslada de Villa Celina, del conurbano bonaerense, a ese otro barrio simbólico de la literatura argentina como es Palermo, Incardona se define como un sujeto cuyas experiencias narrativas y poéticas se proyectan en el trabajo donde "alcanza los máximos niveles de creatividad": "Salgo a la noche y ofrezco anillos en los bares, con discursos más literarios que comerciales". Son, dice, "la rosa de cobre contemporánea que ahora tendría forma de anillo y despediría brillos embriagadores que provocarían la taquicardia [de las mujeres] e incentivarían la imaginación de la muchachada." Es la invención arltiana del 2000 que ahora se convierte en un "éxito de ventas" pero que el narrador-artista no deja de percibir como una industria anacrónica y melancólica, con sus talleres, herramientas y técnicas de otro tiempo, que hace "amasar", irónicamente por supuesto, "enormes ganancias y fortunas". Y, desde luego, es el escritor populista, el que insiste en sus aguafuertes en la religación social, el que se va y desde afuera del barrio –al que vuelve cada tanto- asume el espíritu artesanal que, dice Sennett es la alternativa ética para el diseño de estrategias colectivas en la era del nuevo capitalismo.

Sin embargo, si de estrategias artísticas se trata, me interesan en cambio las vías solitarias o raramente colectivas de Casas y Cucurto. La de Casas, que en su aislamiento absoluto ("Somos tres islas, la verdad") no le teme al fantasma de la inutilidad (Sennett). La de Cucurto que al tiempo que pone en marcha un cooperativismo cartonero entre artístico y empresarial –en una particular religación de lo que el nuevo capitalismo desligó: mano de obra y capital, solo que un capital reunido con los residuos y la tecnología de reproducción más económica- no le teme al derroche ni al fiasco de la hiperactividad. Cucurto, decíamos, es el avatar contemporáneo de la superproducción airiana. Pero si la superproducción narrativa es lo que Aira inauguró en los 90, conmocionando de un modo radical el sistema de valores de la narrativa argentina con la proliferación de sus novelitas, Casas y su Ocio del 2000 nos reenvía a su primera contratapa. Aira entra al mundo literario diciendo, en 1981: "Reina la desocupación, el tiempo sobra"; esta es la primera línea de la contratapa de *Ema, la cautiva*. Y ahora vemos, desde el ocio de Casas, que la superproducción de los 90 no podría ser pensada en su justa medida sin reponer este primer umbral de ocio, de no trabajo, que habían



abierto los 80 airianos. Son las dos puntas de dos modelos económicos que representan, a cada lado, las literaturas, el arte, de Casas y Cucurto: *No trabajar, pero superproducir*.

Me interesa que sean posiciones, las de Casas y Cucurto, que habilitan para sacar a la literatura argentina de ese gran malentendido que la persigue y la condena, a la hora de pensar el realismo, como es el costumbrismo; me interesa –sobre todo- que sean posiciones que inventan, sin proponérselo –después de todo vienen de la poesía-, un lugar paradójico para la pregunta de cómo escribir, de cómo hacer ficción, en el presente.

La otra versión, para la misma pregunta, viene del cine, de las *Historias extraordinarias* (2008) de Mariano Llinás. No voy a referirme aquí a la extensión de la película, que tiene todo que ver, naturalmente, con su economía. Para esta cuestión basta con remitirse a la tesis de Rafael Spregelburd sobre la duración: “La duración de una obra es lo que la cultura que la ve nacer pueda permitirse como tiempo robado (tiempo ocioso) al funcionamiento del capital que se mueve en sus estructuras más profundas, [...] la capacidad de ocio, de sustracción de utilidad de las operaciones de producción de mercancías, que cada sociedad [se] permite.” También, a su tesis sobre el cambio de escala como una actitud, ni necesaria ni obligatoria pero brutalmente eficaz, frente a la creación, el cambio de escala como actitud estética –del artista pero también de su receptor- que exige una particular economía.<sup>3</sup> Que es lo que salta a la vista en la desmesura del gesto, en el prodigio de producción que es *Historias extraordinarias* y que el mismo Llinás agita como bandera de victoria: no solo la dialéctica entre costo económico bajísimo y altísimo rinde técnico sino también la relación entre inversión total de los recursos (imaginativos, ficcionales, económicos) y el resultado de un producto único (me refiero a la pregunta implícita pero que algunos han formulado, y a la que Llinás siempre responde, de por qué no hacer, con las tres historias que después de todo nunca se intersectan, tres películas en lugar de una). Máximo de invención-

---

<sup>3</sup> Dice también en “Todo es relativo, pero todo depende”: “Con el largo de una obra ocurre exactamente lo mismo que con la belleza sistemática. Preguntarse por el largo de la obra es como preguntarse por su belleza. Si el largo está en relación con el letargo de otras cosas (el turno de un trabajo o la cantidad de obras que un teatro debe hacer por la noche), la belleza de una obra también es una instancia horrorosamente relativa. La primera de sus relaciones ocurre con el Espanto.”

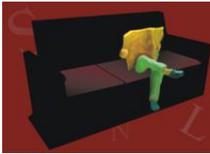


inversión / mínima cantidad de resultado. Y que responde, desde luego, a la lógica de la gran Obra que solo hoy –dice Silvia Schwarzböck- se vuelve relevante para la estética porque lo sublime ha perdido vigencia.<sup>4</sup> Tampoco me referiré a la vuelta a la narración, a la recuperación de un estado prístino de la aventura; de tan evidente volvería algo ocioso el comentario. Solo quisiera llamar la atención, brevemente, sobre otra cuestión, a mi modo de ver principalísima: la técnica. Esto es, el modo en que la película de Llinás permite poner en primer plano –en un momento de baja cotización de la maestría en el oficio de escribir y en flagrante, impactante desmentida al diagnóstico de Ludmer- la relación –clásica, modernista, autónoma, como queramos llamarlo- entre técnica y resultado. ¿O acaso el foco de *Historias extraordinarias* no está –más que en el desafío de su duración (tampoco es *tan* larga), más que en la demostración de que todavía se pueden contar buenas historias- en *lo bien* que le sale? Porque sucede que le sale muy bien, extraordinariamente bien; de un modo tal que la pregunta que se nos impone es: ¿pero cómo es posible?

En principio, y en función del foco puesto en la técnica, *Historias extraordinarias* constituye otra versión del espíritu artesanal en la ficción argentina contemporánea –quiero decir, la otra versión, si es que tomamos al artesano de Incardona como una de sus inflexiones-. Parece tenerlo todo, qué duda cabe, de la definición amplia de artesanía que –según Richard Senett- desafía a las instituciones del capitalismo flexible y su lógica de la transacción a corto plazo: el empeño en hacer algo en hacer algo bien por el simple hecho de hacerlo bien, empeño y compromiso desinteresado en los cuales el artesano hace intervenir la autodisciplina y la autocrítica, el énfasis en la objetivación, y sobre todo el tiempo y obsesión a los que el nuevo capitalismo tanto les teme. Por lo demás, es evidente que en *Historias extraordinarias* hay trabajo, mucho trabajo, y trabajo de muchos también, cooperativismo. No obstante, la gran diferencia con el artesano de Senett, cuya potencia política está en que “todo el mundo puede hacerlo [la cosa bien hecha que importe por sí misma], si se decide”, es que teniendo la ambición artística como horizonte, ese trabajo obsesivo sitúa la pregunta

---

<sup>4</sup> “nunca antes de ahora el tamaño fue un problema para la estética y solo hoy se vuelve relevante porque lo sublime ha perdido vigencia”,



por *lo bien hecho*, la estrategia de la obsesión y el tiempo artesanal, en la pregunta por la necesidad artística. En este sentido, la película hace más bien pensar en esa "intencionalidad típica de la Obra como monumento personal, objeto loco de investimento total, cosmos personal", en ese "sentimiento de que la escritura está ligada a un *trabajo*, a una iniciación", esto es, en la Obra y el *trabajo* (la mayúscula y la itálica son de Barthes) que *La preparación de la novela* señalaba ya como objeto arcaico, como la puesta en escena de un Valor, de una Fuerza activa (las mayúsculas siguen siendo las de Barthes) de esas que "ya no hay" (p. 353-355).

Buena parte de ese resultado, del misterio de ese resultado, obedece a la perfecta relación entre rigor y aventura, a esa perfecta imbricación, sin fisuras, sostenida todo a lo largo de la película, entre la voz en off, su relato, y las imágenes. Síntesis borgiana, no obstante su extensión, la película de Llinás –que por lo demás sabe muy bien de este linaje- bien puede admitir el repertorio de calificativos que Borges esgrime para apostar por *La invención de Morel*, *La espada dormida* o *Las ratas*: no sólo "premeditada", "interesante", "legible" sino también "económica", "límpida", "cuidadosa". "Todo en ella ha sido premeditado", podría decirse, no obstante la puesta en escena de la deriva de una invención continua. Y precisamente esa ecuación entre proliferación y precisión –ese virtuosismo que nos hace olvidar las horas de trabajo invertidas, tanto como la extensión resultante-, esa síntesis borgiana –que nos tienta a decir que el verdadero minimalismo está aquí, y no en esas penosas versiones, con veleidades romeirianas, que no hacen más que evidenciar la conjunción entre pereza y oportunismo- es la que, sin dudas, la hace resplandecer en el contexto narrativo del presente.

Por lo demás, toda la clave del misterio está en la voz (la voz: ese otro nudo de la poética borgiana.) Porque no es que miremos una película durante cuatro horas, es que *escuchamos* contarnos tres relatos durante cuatro horas. Lograr crear ese círculo de atención –lógicamente el aura de la narración benjaminiana está allí-, con la modulación y el ritmo de una voz nunca antes escuchada en el cine argentino<sup>5</sup>, es la gran proeza de

---

<sup>5</sup> Nuevamente, como Borges, una voz que suena tan argentina y tan universal al mismo tiempo: ¿cómo no escuchar en esa voz que se posa sobre la pampa de Buenos Aires –por cierto una pampa más airiana, más pringlense, que borgiana- el tono, el impulso, la firmeza del gran relato americano, desde *Huckleberry Finn* a *Perros de la calle* o *Pulp Fiction*?



la película. Que esa proliferación y esa desmesura narrativa tenga, en 2008, tanto del continuo de Aira como de la perfección borgiana, de su impulso sintético, da la pauta de que, como las grandes obras, los grandes gestos, se sitúan siempre, o trazan siempre, un tiempo paradójico. Por eso mismo su particular economía es un acontecimiento en el cine y, también, curiosamente, una inflexión, después de Borges, después de Aira, en la tradición narrativa argentina.



## Bibliografía

Agamben, Giorgio: *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005.

Barthes, Roland: *La preparación de la novela*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

Badiou, Alain: *El siglo*. Buenos Aires, Editorial Manantial, 2005.

Baudrillard, Jean: "La simulación en el arte", en *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas. Monte Ávila Editores. 1997

Bauman, Zygmunt (2002). *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Casas, Fabián (2005). *Los lemmings y otros*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor

----- (2006). *Ocio, seguido de Veteranos del pánico*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

Cucurto, Washington (2003). *Cosa de negros*. Buenos Aires, Interzona Editora.

----- (2005). *Las aventuras del Sr. Maíz. El héroe atrapado entre dos mundos*. Buenos Aires, Interzona.

----- (2006). *El curandero del amor*. Buenos Aires, Emecé.

----- (2008). *1810. La Revolución de Mayo vivida por los negros*. Buenos Aires, Emecé.

Foster, Hal (2002). "Funerales para el cadáver equivocado" en *Otra parte*, N° 17, otoño 2009 [2002]

Iglesia, Claudio y Damián Selci: "Análisis de un malentendido" en [www.revistaexito.com](http://www.revistaexito.com), N° 18.

Incardona, Juan Diego (2007). *Objetos maravillosos*. Buenos Aires, Editorial Tamarisco.

----- (2008). *Villa Celina*. Buenos Aires, Editorial Norma.

Jameson, Fredric: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío* (Bs. As., Paidós, 1992

Rancière, Jacques (1991). *Breves viajes al país del pueblo*. Buenos Aires, Nueva Visión.



Sennet, Richard (2006). *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona, Anagrama.  
(2009) *El artesano*. Barcelona, Anagrama, 2009 [2008]

Spiegelburd, Rafael (2008). “Todo es relativo. Pero esto depende. Reflexiones sobre los caminos del teatro a la complejidad, el extrañamiento y un orden abierto al caos” en *Otra parte*, N° 15, primavera 2008

Steiner, George (1972): “Después del libro, ¿qué?” en *Sobre la dificultad y otros ensayos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

Schwarzböck, Silvia (2008): “La pérdida de lo sublime. Consideraciones sobre la estética y el tamaño” en *Otra parte*, N° 15, primavera 2008.