

CONFLICTO SOCIAL, HUMOR Y LENGUAJE EN LA LITERATURA Y EL PROYECTO EDITORIAL DE WASHINGTON CUCURTO

Ofelia Ros

Instituto Caro y Cuervo y Universidad Santo Tomás de Aquino

Resumen: Este artículo analiza el humor, la conflictividad social y el lenguaje en la literatura y el proyecto editorial de Washington Cucurto en consonancia con la poscrisis argentina del año 2001, un período de inestabilidad y cuestionamiento de la configuración sociopolítica, económica y cultural del país. Su humor se encarna en la combinación del habla oral con sintagmas que no son propios de la oralidad, abriendo el espacio a la parodia y la tragedia. Este estilo —al que el autor denomina realismo atolondrado— introduce una “extrañeza inquietante” en prácticas sociales automatizadas en las que se naturaliza la violencia, el racismo y la xenofobia social hacia los inmigrantes externos e internos del gran Buenos Aires. El realismo atolondrado está asimismo presente en su proyecto editorial Eloísa Cartonera, el cual construido a partir de lo que la sociedad deshecha mantiene una relación de familiar extrañeza con el curso de la industria cultural global y con el curso de la cultura de las artes en general.

HUMOR Y CRISIS

La crisis de fines del 2001 es emblema de un período de inestabilidad y cuestionamiento de las certezas que amalgamaban la configuración social, económica y cultural de la Argentina, el cual abrió el espacio para expresiones culturales que trabajan con los restos de la política neoliberal de los años noventa: inmigrantes externos e internos, villeros, bailaneros, piqueteros, ocupas y cartoneros.¹ Algunas de las producciones más relevantes al respecto de los cartoneros son el ensayo fotográfico *Tren blanco* (Sternberg 2004), los documentales *Agujeros en el techo* (Bystrowicz 2007) y *Cartoneros* (Livon-Grosman 2009), *El carrito de Eneas* (Samoilovich 2003) en poesía, “Sísifo en Buenos Aires” (Chejfec 2002) en narrativa, y “Neo-Liberal Reform and Urban Space” (Chronopoulos 2006) y *Cartoneros* (Anguita 2003) en ensayo.

Mientras que en tiempos de equilibrio y estabilidad, la pobreza y la basura permanecen ocultas a la vista de todos en la superficialidad de un lenguaje clasista, racista y xenófobo, la crisis introduce una “extrañeza inquietante” que abre el espacio para reconocer en la realidad cotidiana la presencia de algo percibido

1. Los popularmente llamados “cartoneros” hacia fines del 2001 —también llamados clasificadores de residuos o recicladores urbanos— son los antiguos hurgadores de basura; los “ocupas” ocupan las propiedades privadas en desuso como solución a su falta de vivienda; los “piqueteros” son un grupo organizado que produce cortes en la vía pública como forma de demandar al Estado un trabajo digno; los “villeros” viven en construcciones precarias en los cinturones marginales de la ciudad —villas miserias—; y los “bailaneros” disfrutaban de la cumbia villera y la bailanta.

como lejano, ajeno y amenazante (Freud [1919] 1979). En lo siniestro, como propone Sigmund Freud ([1919] 1979, 220), no atemoriza lo nuevo: “lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo”.

La literatura de Washington Cucurto —seudónimo de Santiago Vega— es signo de esta extrañeza inquietante en la que se hace visible la reconfiguración social que, a pesar de venirse gestando desde la década del noventa, era pasada por alto, negada o desestimada. En *Hasta quitarle Panamá a los Yankis*, el personaje central expresa al recordar un encuentro amoroso:

Lo besé ahí mismo, en el baño popular y peronísimo de la bailanta, lo único peronacho que queda en este conchudo país de oligarcas y gorilas cagones, o por qué creen que estamos como estamos y existen las bailantas, las telefónicas españolas, las singaderas dominicanas, los cartoneros, Carrefour, sí, sí, por los oligarcas gorilas cagones que gobernaron este país siglos y siglos, hasta que los yanquis les metieron la mano en el bolsillo y salieron a chocar cacerolas, qué papelón, qué inmundicia, los cagan y ellos tocan cacerolas . . . (Cucurto 2005, s.p.)

Con una ingenuidad deliberada, en la cual se mezclan yerros, atrocidades, dichos y dicharachos con ciertas verdades que no serían fácilmente aceptadas en forma de juicios, el narrador articula signos de extrema pobreza, como las bailantas, las singaderas dominicanas y los cartoneros, con signos de riqueza extrema, como las telefónicas españolas y la cadena de supermercados francesa Carrefour.² Esto nos remite a uno de los efectos más difíciles de revertir que la crisis dejó tras sí, la dramática disminución de la histórica clase media argentina, en íntima relación con el exponencial aumento del desempleo, en relación a su vez con las maniobras económicas neoliberales que sostuvieron el aparente apogeo económico de la década del noventa.³ La reducción del peso argentino a un tercio de su valor fue resultado, en parte, de las sucesivas maniobras para sostener la convertibilidad uno a uno del peso argentino con el dólar, a través de un aumento exponencial de la deuda externa que culminó con el bloqueo del Fondo Monetario Internacional (FMI) y otros tesoros bancarios. Esto precipitó el cierre de varias compañías y bancos, nacionales y extranjeros, y su consecuente fuga de capitales, provocando un aumento exponencial de la ascendente curva de desempleo.

La crisis es el fin de un largo proceso de depresión económica marcado por el descenso de la productividad interna, la privatización de las empresas nacionales por capitales extranjeros, el endeudamiento externo y la corrupción estatal. Los antecedentes más cercanos se ubican en la última dictadura militar argentina (1976–1983) que sienta las bases para la instauración de la política económica neoliberal sin lugar a protestas. Como lo expresa la economista María Seoane (2004, 16) “la política de la desindustrialización que comienza en 1976 y se completa durante los 90, explica el brutal aumento del desempleo y la desigualdad social del 2001”. Ni la resistencia popular de los sesenta ni la vuelta a la democracia en el

2. *Singaderas* es la palabra utilizada popularmente para referirse a prostíbulos.

3. El historiador David Harvey (2005) define el comienzo de la era neoliberal entre el 1978 y el 1980, caracterizado por políticas económicas enfocadas en disminuir el poder de la fuerza laboral, desregular la industria, la agricultura y la minería, y liberar el poder financiero interno e internacional.

1983 modificó el enriquecimiento de una oligarquía financiera y política a costas del empobrecimiento de gran parte de la sociedad.

En las vísperas del 2002, el empobrecimiento de la clase media argentina acercaba a miles a los históricamente miserables, “los nadies”, como los denomina Pino Solanas en su documental de 2005 *La dignidad de los nadies*: un crisol de situaciones de endeudamiento y empobrecimiento de las capas medias y bajas de la sociedad. “En el 2002 la desocupación y la subocupación alcanzaban a casi seis millones de argentinos”, y “la recolección de papel y cartón era la vía de supervivencia de 154,000 personas” (Livon-Grosman 2009). Los cartoneros se transforman en una de las caras más visibles de la crisis. El reciclaje era la opción de muchos, incluidos universitarios, como el personaje principal del documental *Cartoneros* de Ernesto Livon-Grosman (2009): La Colo, licenciada en filosofía de la Universidad de Buenos Aires, ex-dueña de una pequeña empresa de servicio de transporte a particulares que quebró durante la crisis y cartonera en el momento que se filma el documental.

La pobreza incrementada por la bancarrota y el desempleo se transformaba en algo inquietantemente cercano para las capas medias; las mismas a las que Cucurto (2005, s.p.) refiere como “los oligarcas gorilas cagones que gobernaron este país siglos y siglos, hasta que los yanquis les metieron la mano en el bolsillo y salieron a chocar cacerolas”. Meter la mano en el bolsillo es, en la jerga popular, sinónimo de robar. En ese tiempo, el robo más grande a la clase media se conoció con el nombre de *corralito*: medida de retención de capitales en los bancos, impuesta a principios de diciembre 2001 por el presidente Fernando de la Rúa con la finalidad de frenar la fuga de capitales del país que sumaba unos veinte mil millones de dólares. El corralito aplicaba a los ahorristas un límite máximo de 250 pesos argentinos, por semana, a retirar de sus cuentas bancarias.

La indignación de los ahorristas se sumó a la de los desocupados, los desalojados y los hambrientos, expresándose en masivas protestas que provocaron la deposición de tres gobernantes en pocas semanas. El 20 de diciembre del 2001, de la Rúa presentó su renuncia y fue sustituido interinamente por el peronista Adolfo Rodríguez Saá, quien después de menos de una semana en la presidencia, enfrentando las protestas populares, se vio también forzado a renunciar. Tomó la presidencia el senador Eduardo Duhalde, prometiendo a los ahorristas que sus depósitos en dólares les serían devueltos en dólares y no en el devaluado peso argentino. Sin embargo, tres semanas después anunció lo contrario, que los ahorros serían devueltos en pesos argentinos. Al igual que los anteriores se vio forzado a renunciar ante la multitud que voceaba a coro frente al Congreso: “que se vayan todos, que no quede ni uno sólo” (Pousadella 2006, 85). Pero “los oligarcas gorilas cagones que gobernaron este país siglos y siglos” (Cucurto 2005, s.p.) no estaban entre aquellos a quienes las entidades financieras nacionales e internacionales “les metieron la mano en el bolsillo” (Cucurto 2005, s.p.) beneficiándose de su endeudamiento y bancarrota, reteniendo sus capitales en los bancos o transformando sus dólares en devaluados pesos argentinos. Los millones de “los oligarcas” se fugaron del país antes de que explotara la crisis o directamente nunca estuvieron allí.

La inadecuada indistinción de Cucurto entre oligarcas y clase media se re-

monta al surgimiento del peronismo, marcado por la jornada del 17 de octubre de 1945 en la Plaza de Mayo, momento en que el peronismo ganó identidad y fuerza política, pero también un reagrupamiento político en su contra. La Unión Democrática constituyó el “frente electoral en el que se unieron conservadores, radicales, demócratas progresistas, socialistas y comunistas” (Romero 2004, 156), quienes contraponían las nuevas masas obreras a “los tradicionales partidos de clase media y de clases populares, que aparecieron confundidos en lo que empezó a llamarse la ‘oligarquía’” (Romero 2004, 156). En su atolondrada afirmación, Cucurto materializa la polarización social entre pueblo y oligarquía consolidada con el peronismo.

Al mismo tiempo, roza uno de los debates más interesantes en torno a la multitud que salió a golpear cacerolas en el 2001: la desconfianza ante su potencial de cambio político y social. Las cacerolas, junto con disfraces y carros alegóricos, se asociarían posteriormente a los ahorristas indignados, dado que fueron una de las herramientas adoptadas por éstos en las marchas que se sucedieron frente a los bancos del microcentro. La histórica clase media argentina, confundida, con la oligarquía, quedaba así representada, cacerola en mano, en la lucha por recuperar sus ahorros.

Sin embargo, a Cucurto (2002a, s.p.) se le podría señalar lo mismo que le señala Horacio González a Nicolás Casullo: “Mi amigo Nicolás Casullo se equivoca [. . .] [cuando] cree que describiendo con sorna la historia cultural de la clase media argentina con sus hábitos alimentarios, sexuales y bancarios (que vendrían a ser lo mismo), se puede desmerecer una de las experiencias prácticas más importantes de las últimas décadas de historia política argentina”. Como propone Colectivo Situaciones (2002, 33), “Se vuelve imposible abarcar intelectualmente la intensidad y la pluralidad ligada por las cacerolas, el 19, y por el enfrentamiento abierto, el día 20”. El 19 de diciembre del 2001, miles de personas celebraban la sorpresa de estar protagonizando una acción histórica, quienes tomados por un proceso colectivo inesperado, rompían la cadena de terror impuesta por la dictadura. Aún hoy a casi trece años de aquellas jornadas las preguntas sobre quién condujo a las masas no tiene una única respuesta: “La cacerola es un elemento confuso, ambiguo, como el propio nombre Argentina” (González 2002b, 45).

Lo indiscutible es que “Argentina entra al siglo veinte con un 25 por ciento de desocupados y un 60 por ciento de pobres e indigentes [. . .] Éramos capaces de alimentar 300 millones de personas y se morían de hambre o enfermedades curables 100 personas al día. Más muertos por año que todos los desaparecidos del terrorismo de Estado” (Pino Solanas 2005, s.p.). La clase media que caracterizó al país en los años sesenta, reconocida por su solvencia económica, laboral y educativa, había sido lentamente desplazada por miles que sobrevivían con changas, horas en negro y trabajos zafrales. “Observá los culones que viven bien, rodeados de lujos y caprichos; y ahí nomás, a la par, el bicho vulgar de la existencia respirando el mismo aire; miles, prendidos a la que salga como garrapatas, puche-reándola como sea, sacando la lengua a cada respiración. Saltando como lauchas” (Cucurto 2003, 73).

Historicamente circunscripta a los cinturones marginales de las grandes ciudades a fines del 2001, la pobreza ocupaba paulatinamente el microcentro de la

ciudad. Las lujosas tiendas de ropa o libros a lo largo de Florida y Lavalle se transformaban en locales desocupados, mientras aumentaban los puestos callejeros de artesanías peruanas y bolivianas, junto a cestas repletas de chipá. “¡Salute, rey dominicano, salute paraguas, bolis, perucas, dominicas, croatas, rusitos, ucranianos y serbios del mundo, salute, éste es el himen donde sus sémenes se mezclan!” (Cucurto 2003, 73).

Los inmigrantes indocumentados fueron de los grupos ciudadanos más afectados por la crisis del 2001. Al igual que los cartoneros, los piqueteros y los ocupas, son materia prima para una amplia producción cultural poscrisis.⁴ Cucurto incursiona, particularmente, en la subjetividad de los inmigrantes indocumentados, en sus hábitos de pensamiento y de acción, en sus formas de ser y actuar en el mundo. La escena de la literatura cucurtiana se completa con los inmigrantes internos de las zonas más pobres del país: chaqueños, tucumanos, salteños, quilmeños. Ellos son la materia prima de su literatura, pero “no como se los quiere mostrar todo el tiempo, con esa cosa tan fea de lástima social. Es una épica imposible para estos tiempos” (Cucurto 2002, s.p.).

Cucurto invita al lector a incursionar en un mundo que le queda ahí nomás, pero que desconoce y percibe como lejano, ajeno y amenazante. “Usted no sabe, usted es turista en su propio país” (Cucurto 2007, 20). En tanto lectores nos da la bienvenida a una función a punto de comenzar: “Señoras y señores, bienvenidos al fabuloso mundo de la cumbia. Están por ingresar con boleto preferencial (y en una Ferrari) al magnífico barrio de Constitución, cuna de la mejor cumbia del mundo, lugar donde todo es posible [. . .] Controlen sus bolsillos, cuiden sus carteras. Enamórense, ruboricense, sorpréndanse con estos dominicanos del demonio, con estos paraguayos de la San Chifle. Pasen, pasen, están ustedes invitados” (Cucurto 2003, 64).

El escenario incluye generalmente la cumbia villera, las bailantas y los barrios Once y Constitución, habitados por personajes endiablados por la cumbia: “A mi lo que me mata es la cumbia, misky, me da ganas de chingar, de beber, de culear por el culo, de robar, de asaltar. Es este berrinche del demonio, esta batata enjilguera la que nos mata, la que nos llevará a la tumba o a la perdición a todos” (Cucurto 2003, 41).

Sin embargo, criticando esta vertiente de la producción cultural poscrisis, de la cual la literatura de Cucurto es representativa, Francine Masiello (2007, 202) afirma: “Intellectuals took the social actors of 2001 as the favorite topic of a new literature and art. *Cartoneros, piqueteros* [picketers], women in occupied factories, figures of the postwork world who migrate from county to city—they all became fertile ground for film, literature, and essay”. Según Masiello, la producción cultural poscrisis podría resumirse en la siguiente expresión: “let’s get down with the

4. La película *Bolivia* (Caetano 2001) recrea las condiciones de sobrevivencia de un boliviano trabajando ilegalmente en los bares de la ciudad; *Hacerme feriante* (D’Angiolillo 2010) incursiona a través del género documental en La Salada, una de las ferias de producción y venta de productos ilegales más grande de Latinoamérica; *De chuequistas y overlokas* y *La Argentina está salada* analizan la corrupción política y la implicación de las grandes marcas en los talleres clandestinos y la explotación de inmigrantes ilegales, pero también reflexionan sobre una nueva forma de subjetividad en torno a la producción y la venta ilegal en territorios donde no reina el Estado argentino.

cartoneros and cheer for the unemployed” (202), aduciendo que el espíritu festivo con el que se abordan las culturas marginales es un redituable negocio: “Shake hands with the *cartonero*. Get the chance to sit next to a homeless man. Present your book in a *librería*, cash in on the cultural capital that the homeless man provides, invite him to share the spotlight with you as your friends read text in your honor; come celebrate yourself and the poor man as well” (202).

Como desarrollé anteriormente, entrado el 2001 hacía ya algún tiempo que los argentinos no necesitaban de una oportunidad especial para sentarse al lado de los miles de hombres, mujeres y niños que diariamente sobrevivían al hambre en las calles de Buenos Aires. La producción cultural poscrisis expresa y a la vez conforma esta transformación de la configuración social, en la cual la clase media, proponiéndoselo o no, se acercó, en varios sentidos, a los que padecían las más devastadoras consecuencias de veinticinco años de un modelo económico orientado a la concentración de la riqueza, el saqueo y el empobrecimiento.⁵

La pobreza no se banaliza ni se disuelve su conflicto social porque cartoneros, piqueteros, ocupas y asambleístas sean los personajes centrales de una producción cultural que genera réditos a sus autores.⁶ Lo que banaliza y diluye el conflicto social de la pobreza es más complejo, y se asocia a que cartoneros, piqueteros, ocupas y asambleístas sean tratados como nuevos actores de eventos fulminantes que se autoconstituyen e irrumpen vacíos de historia. Por ejemplo, las afirmaciones de Paolo Virno (2002) interpretan a la multitud de las masivas protestas de diciembre 2001 como una fuerza política fundante. Con una teoría similar a la establecida por Michael Hardt y Antonio Negri, Virno liga a la multitud con algo sin dirección, sin forma ni organización, puro presente que se autoconstituye, amistad en fuga. En desacuerdo con la interpretación de Virno, Casullo (2002, s.p.) sostuvo que el punto cero de los acontecimientos en el que se basa la idea de multitud es absolutamente irreal, conceptual y abstracto: “esa mirada que hace aparecer la cosa como una irrupción es la típica mirada de la sociedad massmediática”. Por su parte, González (2002a) interviene en la discusión argumentando que “al concepto de multitud hay necesariamente que articularlo con la historia de lucha sindical partidaria y política de la Argentina, con el concepto de masa y de clase para que no pierda su validez”. El obstáculo para la reflexión, tendiente a banalizar el conflicto de clases mediante la espectacularización de la pobreza, consiste en una discursividad que analiza actores y acontecimientos de la poscrisis en términos abstractos, apelando a un componente redentor que roza con el misticismo.

Por el contrario, el realismo atolondrado de Cucurto (2007, 9) se enraíza con duros núcleos de la historia argentina reciente: “¡Hoy, a las 12 hora peruana . . . renacerá Nuestro Señor! [. . .] ¡En Hatuchay vamos a tomarnos toda la cerveza, sin compartir ni una gota con el / tráfuga del dueño! ¡Rata vividora de com-

5. Ver al respecto el documental *Memorias del saqueo*, de Pino Solanas (2004).

6. Las asambleas barriales se organizaban con el objetivo de solucionar problemas prácticos como organizar ollas populares para apoyar a los piquetes, la separación de los residuos para apoyar a los cartoneros y marchas conjuntas. Como propone Ignacio Lewkowicz (2002, 143), “La asamblea barrial o vecinal no es la idealizada asamblea griega, ni la aburrida asamblea universitaria, ni la evitada asamblea consorcista. El ciudadano griego, el asambleísta universitario y el consorcista, tampoco son el vecino cacero. La asamblea vecinal generó sus obstáculos, sus límites y su producciones específicas”.

patriotas!”. En medio de aventuras sexuales, enamoramiento y entrega a los avatares de la vida, latiendo a borbotones en cada esquina olvidada de la ciudad, Cucurto introduce agudas críticas a la corrupción política, la explotación laboral de inmigrantes externos e internos ante la indiferencia social. La crítica sociopolítica se entrelaza con las ganas de “cumbeantar, comer y singar” (Cucurto 2007, 19); en medio de la gozadera irrumpe una observación lapidaria, aunque atollonada, que abre paso, humor mediante, a la dimensión trágica del escenario y sus personajes.

Bajo esta misma premisa, en *Hatuchay* Cucurto (2007) explora el mundo del barrio Once: los “Gordos arequipeños vendedores de pilas, linternas, lotos, cotos” (25), el “garrapiñero” (12) y los “ucranianos repartidores de volantones” (11), los posters de “Ricky Martin” (8), los “diarios y revistas del Paraguay” (14) y la música del “Picaflor limeño” (20). En el Once está todo lo que pueda venderse y comprarse en el irónicamente subrayado “*El Mercado Argentino*: calzados brasileños (la mejor suela), la construcción (mano de obra paraguaya), supermercadismo (coreano), la comida (gastronomía china y tana), tareas de la casa (mano paraguaya); el sexo (dominicanas y norteñas), el ser argentino es un refrito hispanocoreano, comercio ilegal de sangre necesitada” (Cucurto 2007, 21).

Oscilando entre lo cómico y lo trágico, Cucurto aborda otro serio problema de la configuración socioeconómica poscrisis, la desindustrialización. Asimismo lo expresa Enrique Antequera, dueño de uno de los predios que componen La Salada: “Se compra todo desde afuera y aquí se produce poco. ¡Nacional es esto! ¡Nacional es la Salada! Después, la mayoría es importado” (Genoud 2011, 14). El complejo de ferias de La Salada “abona ocho millones de pesos anuales de impuestos y doscientos cincuenta mil de tasas de seguridad e higiene —¡más que Carrefour!— Por mes, ciento diez mil pesos de IVA, trece mil de agua, siete mil de contenedores de basura” (Genoud 2011, 14). Toda esta producción, oscilante entre la ilegalidad y la legalidad, se basa en una nueva configuración social productiva compuesta por la inmigración ilegal. En consonancia Cucurto afirma: “Los inmigrantes no son marginales son centrales porque trabajan, porque construyen, porque transforman las ciudades. Mi literatura no es marginal es central, porque mis personajes bailan, tienen sexo, trabajan, viven aventuras, hacen muchas cosas, para nada son marginales, son alegres, son disparatados, son atrevidos, su mundo es colorido y musical, entonces, eso es la vida pura, la vida nunca puede ser marginal” (Cucurto 2011, s.p.).

Cucurto cuestiona al dinero como factor determinante de la posición de marginalidad en la sociedad, redimensionándolo en relación a otros factores como el trabajo, la producción, la transformación de las ciudades, la ebullición de vida en un mundo colorido y musical. Esto redundará en una dislocación de la relación centro-periferia, la cual sostiene ideológicamente la relevancia y supremacía del supuesto centro en detrimento y menoscabo de la supuesta periferia.

De esta forma, la literatura de Cucurto “desmiente por completo la idea de que las únicas opciones para la poesía ‘social’ (también política) sean el cinismo, en un extremo, y la declamación llorosa en el otro. O, mejor dicho, refuta el recurso del cinismo para huir del tono patético” (Kesselman 2012, s.p.). Su escritura incursiona en la complejidad de un mundo plagado de claroscuros en el que los

personajes encarnan la conflictividad social: “Gordos, travestis, putas, borregos perdidos por el paco y el poxipol. ‘Nuestro problema es que somos nosotros’ me dijo uno guiñándome un ojo desde las mismísimas oscuridades del infierno” (Cucurto 2006, 84). Su realismo empuja el límite de lo verosímil hasta el extremo donde, paradójicamente, roza con lo verídico, procedimiento presente también en Copi, Osvaldo Lamborghini y César Aira.

Como propone Aira (1995) en su novela corta *Los dos payasos*, “Paradójicamente, lo más fantástico, lo más trucado, es lo que introduce por primera vez en el sketch un toque de auténtico realismo” (55). El realismo no se define para estos autores por la verosimilitud con la realidad sino con los mecanismos mediante los cuales se reproduce la realidad. La distorsión de la representación de la realidad constituye una vía regia al núcleo traumático en torno al cual se estructura la realidad (ver al respecto Ros 2011, 2014). Como propone Slavoj Žižek (1994, 26), “The distortion of the accurate representation of reality is the real—that is, the trauma around which social reality is structured”.

En la literatura de Cucurto los estereotipos culturales de Buenos Aires se acumulan hasta explotar el verosímil realista de inmigrantes indocumentados, vendedores ambulantes y trabajadores a destajo. Sin embargo, el conflicto no está latente, escondido debajo de una máscara ficcional, sino en primer plano, “con un impulso singular que se vincula con la movilización actual de la sociedad argentina” (Kesselman 2012, s.p.). Es “como si la auténtica ‘verdad’ (del ‘actor’) o de la anécdota, consistiera paradójicamente en su máscara o su disfraz” (Fernández 2006, s.p.), empezando por su juego con la figura del escritor.

Al igual que Aira, Santiago Vega introduce en su literatura personajes que llevan su nombre, más bien su seudónimo literario, Washington Cucurto. Aunque la vida privada de ambos autores se mantiene en reserva, Cucurto y Aira personajes, tienen fuerte presencia en sus novelas. Por ejemplo, en su obra de 1992, *El llanto*, César Aira es el marido despechado que asiste por televisión al alumbramiento de su esposa de los quintillizos de su amante japonés; en *Las curas milagrosas del Dr. Aira* (1998), el doctor está casi a punto de curar el cáncer cuando es vilmente engañado por su archienemigo, el villano de un famoso cómic; y en *El congreso de literatura* (1999) el personaje narrador es un escritor mediocre que intenta clonar al escritor mexicano Carlos Fuentes. Mientras que Cucurto, además de ser el seudónimo literario de Vega, es el personaje central de todas sus novelas, exceptuando *Hasta quitarle Panamá a los Yankis*, en la cual el personaje central es el mismo “Norberto Santiago Vega, hijo del Viejo Vega, el mejor vendedor ambulante del Camino Negro” (Cucurto 2005, s.p.), rozando provocativamente la verdad del escritor.

Asimismo, ambos escritores cultivan un estilo que se caracteriza por cierta incoherencia y un carácter formal caótico, en el cual los trazos exagerados acentúan, a la vez que deforman, los rasgos característicos de figuras y escenarios bonaerenses. En *Cosa de negros*, Cucurto, el sofocador de la cumbia recién llegado de la República Dominicana, termina prontamente de bruces en la calle suscitando la reacción de tacheros y colectiveros: “¡Tucumano sembrador de papas!”, lo confundía con un tucu el vocinglerío del peonaje transportista nacional. ¡Andá a arrancar limones! ¡Qué te creés que estás en las vías de un ingenio! ¡Negro lamedor

de caña!’ ‘¡Correte que te piso, mandarina!’ ‘¿Quién sos? ¿Palito?’ ‘¡Dale cabeza de higo, hacete a un lado que te hago mermelada!’ ‘¡Dejá de lengüetear el asfalto que ahí no crecen limones!’” (Cucurto 2003, 68).

Lo hiperbólico de dichos y dicharachos abre el espacio para un humor popular articulado en un lenguaje clasista, racista y xenófobo que no sería fácilmente aceptado si se señalara en forma de juicio. Cucurto le imprime a sus personajes las muecas que ellos mismos harían si llegasen hasta el final de ese mohín imperceptible como si adivinara bajo las armonías superficiales de la forma las profundas revueltas de la materia” (Bergson [1899] 2011, 27). Esta profunda revuelta asociada al racismo y el clasismo no extraña por su novedad; por el contrario “se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud [1919] 1979, 220), invisibilizado de tan conocido, naturalizado en la realidad social, oculto a la vista de todos en las prácticas cotidianas.

El disturbio en la vía pública, causado por el sofocador de la cumbia, tiene varios puntos de contacto con una escena del cuento “La causa justa” de Osvaldo Lamborghini (2003), en la cual un japonés y un polaco reciben sendos agravios en la vía pública.⁷ En ambas, las violentas reacciones de los transeúntes hacia los extranjeros, que obstaculizan la rutina de su quehacer diario, se enmascaran en un populachero tono de chiste. En dos momentos históricos distintos —1982 en “La causa justa” y 2004 en *Cosa de negros*— el humor destaca el lenguaje chabacano con el cual se pasa por alto el racismo y el clasismo que se reproducen enmascarados en el chiste. El chiste otorga la posibilidad de negar y a la vez afirmar lo que se dice en chiste, pero se dice.

Cucurto subraya el humor chabacano, racista, clasista y xenófobo de escenas cotidianas en las que no solemos reparar de tan familiares, exponiéndolas a su propio ridículo. Aborda así el racismo y la xenofobia no como problema de un determinado sector social, sino como parte de la subjetividad de toda una época. En palabras del comediante Diego Capusotto (2007, 12), “Lo que tiene el humor es que, a veces, deja al desnudo la propia miseria y es algo que no nos gusta ver”. Este es el motivo por el cual el primer libro de poesías de Cucurto, *Zelarayán* [1973] 1998, fue declarado por el Ministerio de Educación de la Provincia de Santa Fe como “un material realmente deplorable” (Cucurto 2002, s.p.).

ZELARAYÁN, “UN MATERIAL REALMENTE DEPLORABLE”

Todo comenzó cuando el director de la biblioteca de una localidad santafecina denunció a *Zelarayán* de pornográfico y xenófobo ante la Comisión Nacional de Bibliotecas Populares. La Secretaría de la Cultura y Medios de la Nación sostuvo la acusación, y “el Ministerio de Educación de la Provincia de Santa Fe prometió llegar hasta las últimas consecuencias por considerarlo ‘un material realmente deplorable’” (Cucurto 2002, s.p.). En el 2001 la colección de poemas fue retirada de

7. “Vení, colchón meado (*Jansky era rubio*), repetímelo a mí si tenés pelotas, ¿no ves, gil, que el japonés no te mata a lo Kun-fu porque te tiene lástima? Seguro que como hombre serio, impasible oriental, por no destrozarle el corazón a tu pobre madre. ¡Pero vení, hijo de puta, yo me cago en tu madre!” (Lamborghini 2003, 39).

las bibliotecas populares. Paradójicamente, bajo la anterior dirección *Zelarayán* había sido distribuido por la Comisión Nacional de Bibliotecas Populares, dado que también paradójicamente, en 1998 la Secretaría de la Cultura y de Medios de la Nación subvencionó su edición. Las paradojas en torno a *Zelarayán* dejan al descubierto los paradójicos requisitos que debe cumplir la literatura para ser expresión de la cultura nacional. *Zelarayán* introduce así una “extrañeza inquietante” en el ideal de nación sostenido por una cultura que niega discursivamente el racismo, la xenofobia social y el clasismo en los que se funda históricamente la nación.

Las naciones latinoamericanas se construyen en base al trabajo esclavo indígena y africano; trabajo esclavo legalizado e institucionalizado gracias a la complicidad de los sectores letrados con los abusos de poder de los delegados del monarca, durante la época colonial, y de la elite militar y los caudillos que sustituyeron al poder monárquico, durante el período pos-revolucionario y la conformación de los Estado-nación. Como sostiene Ángel Rama (1984, 41) desde un comienzo, el orden que aseguró el dominio y el control sobre las colonias se asentó en la imposición de la lengua española como lengua oficial. Esta imposición transformó a la mayor parte de las sociedades latinoamericanas en analfabetos, dependientes de quienes supieran manejar la nueva lengua. Ser letrado, además de un distintivo de clase, era un distintivo de poder; los letrados eran quienes redactaban leyes, edictos, reglamentos y sobre todo constituciones: “En territorios americanos, la escritura se constituiría en una suerte de religión secundaria, por lo tanto se pertrechaba para ocupar el lugar de las religiones cuando éstas comenzaran su declinación en el siglo XIX”.

De esta forma, a partir de la colonia se constituyeron en el comportamiento lingüístico dos lenguas separadas. Por un lado, la lengua pública y oficial de las instituciones, utilizada en la oratoria religiosa, las ceremonias civiles, las relaciones protocolares de los miembros de la ciudad y fundamentalmente en la escritura; fuertemente influenciada por la norma cortesana proveniente de la península y encarnada en expresiones barrocas de larga duración. Por otro lado, la lengua popular y cotidiana, utilizada por un amplio conjunto de desclasados: mulatos, zambos, mestizos y todas las variadas castas derivadas de cruces étnicos. “El habla cortesana se opuso siempre a la algarabía, la informalidad, la torpeza y la invención incesante del habla popular, cuya libertad identificó con corrupción, ignorancia, barbarismo” (Rama 1984, 53).

Sin embargo, a pesar de una aguda crítica a la complicidad de los letrados con los abusos del poder, Rama (1984, 60) sostiene que “todo intento de rebatir, desafiar o vencer la imposición de la escritura, pasa obligatoriamente por ella. Podría decirse que la escritura termina absorbiendo toda la libertad humana, porque sólo en su campo se tiende la batalla de nuevos sectores que disputan posiciones de poder”. Para subvertir el orden hegemónico es necesario subvertir el artefacto de dominio: la escritura.

En este campo de batalla se inscribe la literatura de Cucurto, en el espacio abierto, en la literatura argentina por Roberto Arlt (1900–1942), considerado por la mayor parte de la crítica y los círculos literarios de su época un analfabeto que atentaba contra la pureza del idioma español y contra instituciones sociales

como el matrimonio, la propiedad privada y la corte de justicia. Sin embargo, como señala Jean Franco (2003), en la segunda mitad del siglo XX aumentó la presencia de formas de expresión urbanas pero marginales en la literatura latinoamericana, marcando la apertura de la “ciudad letrada” a las tradiciones orales, mestizas, indias y populares. Asimismo, Santiago Colás (1994) propone que las crisis político-económicas de la región, en la segunda mitad del siglo XX, aumentaron la presencia de expresiones orales en la escritura y radicalizaron el uso de los medios masivos de comunicación en la literatura. Las crisis económicas aceleran el paso de la “ciudad letrada” o el “arte de la biblioteca” a la cultura de masas (Ludmer 1999, 292). La literatura de Cucurto es impulsada por una nueva crisis, la más grande del siglo veinte argentino. Siguiendo el camino marcado por Manuel Puig (1932–1990) y su fuerte influencia del cine, las series de radio y las revistas del corazón, la poesía de *Zelarayán* cabalga entre la televisión y el comic, plagada de onomatopeyas, del griterío y el ruido que componen las imágenes cotidianas de los barrios bonaerenses. Cuando Martín Prieto le pregunta, “¿Qué es Zelarayán?” Cucurto contesta, “Un libro que tiene mucho que ver con mi vida, con mi infancia, con mi padre, vendedor ambulante que les vendía cosas a paraguayos, bolivianos, salteños, peruanos [. . .] En un momento tuve la necesidad de contar ese mundo, toda esa cosa de la inmigración. Pensaba que si no lo contaba yo, no lo contaba nadie. Se perdía en el tiempo” (Cucurto 2002, s.p.).

Zelarayán recoge un inventario actualizado del hablar y del sentir de los trabajadores de las calles, los puestos y los locales del Once y Constitución. En este recorrido por el habla popular las tensiones lingüísticas se entremezclan con tensiones raciales y laborales, donde la explotación y la violencia son emblemáticas de la conflictividad social que encarnan sus personajes.

Un coreanito cara de River Pley
se acercó y lo mandó al salteñito
a planchar tela.
[. . .]
Ya de noche el coreanito viene
y dice que ya nos podemos ir (¿ya?)
—¡eh, River Pley, vení garpá,
que esta noche hay joda!—
Lin no pagar hasta fin de mes.
Fue lo último que dijo:
el salteñito lo cazó
de las mechas y le enseñó toda
la furia salteño-boliviana,
le puso la cabeza bajo la plancha
de tintorería, la cabeza del amariyo
humeaba, humeaba . . .
(Cucurto [1973] 1998, 2)

En su poesía se pierden o se transforman las consonantes, se omiten los plurales o los finales de las palabras y *amarillo* se escribe con *y*, en pos de reproducir las formas del decir, la pronunciación y el acento de las calles. La transcripción de una voz viva en la escritura es la marca de Ricardo Zelarayán en el libro que lleva su

nombre, y en general en la literatura de Cucurto. Perteneció a una constelación en el campo de la literatura argentina que, a principios de la década de los setenta, tuvo un papel ineludible a través de la revista *Literal*. Zelarayán junto con Osvaldo Lamborghini, Germán García, Luis Guzmán, Lorenzo Quinteros y Jorge Quiroga fundaron la revista *Literal*. Posteriormente Zelarayán no intervino en la misma, y participaron, esporádicamente, autores como Héctor Libertella, Josefina Ludmer y Óscar del Barco.

El afiche de lanzamiento de *Literal* afirmaba que el arte de la poesía consiste “más que en contar versos o componer estrofas, en ‘captar el lenguaje que escapa de la convención de la vida lineal y alineada’” (Prieto 2006, 430). Lo perturbador no es el aforismo sino que a través de él los de *Literal* disputaban “con la tradición realista —narrativa y poética— de los años cincuenta y sesenta una concepción de literatura nacional” definida a partir de sus temas y de la mimesis del habla sobre todo porteña (430). Por el contrario, los miembros de *Literal* respaldados en el psicoanálisis lacaniano, la lingüística pos-saussuriana, y en *El Fiord* de Osvaldo Lamborghini, sostenían que la literatura nacional se definía por “la trasgresión de ‘los límites de la literatura’ a favor de ‘una palabra que se enuncia en su práctica, sin alucinar la vida’” (Prieto 2006, 430). La vida, al igual que para los realistas, es para los de *Literal* la vida nacional, pero ésta no se obtiene en literatura a partir de una representación verosímil de la realidad, tampoco a partir de la mimesis del habla popular, sino que emerge y se manifiesta en los tras pies del lenguaje: yerros, dichos, chistes, dicharachos, disparates y aberraciones.

La escritura de Cucurto se ubica más allá de la mimesis del lenguaje de las calles, y más allá de un lenguaje destilado y alambicado. Articula los dos niveles de lenguaje históricamente escindidos y excluyentes, combinando frases y modos coloquiales, como “¡eh, River Pley, vení garpá, / que esta noche hay joda!” (Cucurto 1998, 2), con sintagmas que no son propios de la oralidad, como “le puso la cabeza bajo la plancha” (2). Incluso ambos niveles de lenguaje pueden combinarse en el mismo sintagma, “la cabeza del amariyo / humeaba” (2) o “¡Era de ver y eyacular!” (2).

En suma, el ideal de cultura nacional moldea lo que una determinada época considera como literatura: recoge, organiza, legitima y otorga valor, con cuidado de excluir y penalizar todo aquello que le signifique una amenaza. El racismo, la xenofobia y la violencia social naturalizadas en las prácticas cotidianas, irrumpen explosivamente en *Zelarayán* cuestionando el ideal de cultura y de nación. Lo siniestro no está en las escenas de explotación laboral o violencia física y verbal, en sí mismas, sino en que éstas “se remontan a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud [1919] 1979, 220), desde la época colonial, las guerras por la independencia y la fundación del Estado argentino. El racismo y la xenofobia a pesar de ser pasados por alto, desmentidos o negados, o justamente por serlo, reproducen y perpetúan un sector productivo compuesto de inmigrantes externos e internos en los que se sostiene gran parte de la economía nacional. *Zelarayán* subraya el racismo y la xenofobia ocultos a la vista de todos en el habla oral que circula fuera de las instituciones culturales, pero que combinado con sintagmas propios de la escritura tienden la batalla de una nueva configuración social y política en la poscrisis 2001.

¿OTRO CHISTE? LIBROS CARTONEROS Y LITERATURA "SUDACA BORDER"

A través de su humor y su lenguaje la literatura de Cucurto no sólo interviene en la conflictividad social de su época sino que impulsa una reformulación de los parámetros culturales hegemónicos que posicionan la literatura como expresión de la "alta cultura" y al libro como su objeto más elevado. Como propone Reinaldo Laddaga (2006) en *Estética de la emergencia*, esta reformulación, de la cual las expresiones culturales de la poscrisis argentina forman parte, es una transformación mundial en la cultura de las artes. La misma implica una tendencia a renunciar a la creación de obras de arte en pos de la construcción de espacios particulares en torno al arte. Estos espacios se caracterizan por una interacción que involucra artistas y no artistas por largos períodos de tiempo, y apunta a la construcción de formas experimentales de organización e intercambio social en torno al arte. Laddaga estudia específicamente tres experiencias artísticas: Proyecto Venus (o Proyecto V) (Argentina, 2001), Wu Ming (Italia, 1998) y *La comuna-París 1871* (Francia, 1999), a partir de las cuales propone que estamos en una fase de cambio de la cultura artística, comparable en su extensión y profundidad a la transición que tuvo lugar entre finales del siglo dieciocho y mediados del diecinueve, momento en que se configuraba la modernidad estética. En ésta última, la obra era el objetivo paradigmático de las prácticas del artista, materializadas en el cuadro o el libro, puestos en exhibición en espacios clásicos destinados a un lector o un observador silencioso. En la contemporaneidad comienza a configurarse una cultura de las artes diferente a la moderna y a sus estribaciones posmodernas, que enfatiza la representación en el espacio público de una resistencia a cerrar la discusión y la puesta en común: "una demanda del tiempo que hace falta para formular una ética y una política en interdependencia" (Laddaga 2006, 214). En el caso de la literatura de Cucurto esta tendencia se materializa en el proyecto editorial Eloísa Cartonera.

Cartonera comienza en marzo de 2003, cuando Cucurto y el artista plástico Javier Barilaro deciden ampliar el trabajo autogestivo y artesanal que realizaban para sus publicaciones fundando Eloísa Cartonera, con el apoyo de la escritora y artista plástica Fernanda Laguna, cofundadora asimismo de la sala de exposiciones y asociación cultural Belleza y Felicidad. Barilaro (2007, 18) relata el origen del proyecto de la siguiente manera: "Cuando conocí a Cucurto, me decía: 'hagamos una editorial, pero que los libros generen algo más' [. . .] Primero hicimos Arte de Tapa, libros de poesía, en los que cada tapa era un original-único de un artista. Después Ediciones Eloísa, libros de colores para difundir poesía latinoamericana. Y un día se le ocurrió que estaría buenísimo trabajar con cartoneros, quien sabe todo lo que se podía generar".

En el 2004 la municipalidad bonaerense reconocía oficialmente a ciento veintiocho jóvenes entre quince y diecisiete años inscriptos como cartoneros; pero como afirma Ailín Bullentini (2008), los periódicos aseguraban que los menores registrados como cartoneros llegaban a 1,700. Asimismo, la Oficina Regional de la Organización Internacional para las Migraciones en Buenos Aires, junto con UNICEF, dieron a conocer el resultado de un trabajo de investigación desarrollado entre los meses de octubre 2004 y marzo de 2005; tan sólo en Buenos Aires

8,762 personas juntaban materiales reciclables de la basura en las calles, en los basurales y en el relleno sanitario, casi la mitad de los recuperadores urbanos eran niños, niñas y adolescentes, y el 39 por ciento pertenecía a familias de inmigrantes (internos y externos).

El trabajo de los cartoneros es una actividad social altamente controvertida, por ser una labor en la cual un cuerpo es sometido a una actividad insalubre en vistas de su supervivencia; hombres, mujeres y niños en condiciones de pobreza se ven forzados a desarrollar una actividad tóxica, no sólo para la salud física sino para la salud mental por ser considerada por muchos una actividad degradante. Por otro lado, cuando se trata de considerar su utilidad, su valor social, se abre paso un hecho bruto, los cartoneros trabajan, y para colmo, trabajan bien. Argentina alcanzó en el 2004 el mismo nivel de reciclaje que Holanda, la diferencia es que en la Argentina la taza fue alcanzada a tracción de sangre.

Con el fin de disminuir la explotación, se formaron, en el 2008, organizaciones y agrupaciones de cartoneros para almacenar, transportar y vender lo recolectado directamente a la empresa recicladora, evitando la ganancia de los intermediarios por el acopio y el traslado. La más notoria fue el Movimiento Nacional de Trabajadores Cartoneros, Recicladores y Organizaciones Sociales. De esta forma, lo que comenzó siendo una actividad degradante se transformaba en una actividad organizada que amenazaba con limitar la ganancia de las empresas intermediarias. Pero, como ciertamente expresa un participante del movimiento, "una cooperativa de cartoneros no cuaja en ningún lado, en ninguna mentalidad empresarial, no cabe" (Livon-Grosman 2009). Los dueños del capital en el negocio del reciclado no tardaron en presionar al gobierno bonaerense para que privatizara el reciclaje de las basuras, proyectando una industria multimillonaria. La propuesta de Ley Número 992 (2004) respondía a este conflicto, proponiendo las bases de una política pública orientada a mejorar las condiciones y los medios de trabajo de los cartoneros a través de la figura legal, social y económica del recuperador urbano. Sin embargo, fue declarada inconstitucional por amparar el trabajo infantil. Paradójicamente, se percibía como anticonstitucional una ley que regulaba el trabajo de los cartoneros, amparando a los niños que lo realizaban, pero no se percibía como anticonstitucional que el gobierno, y la sociedad en su conjunto, diera la espalda a los cientos de niños y jóvenes que hurgaban y reciclaban las basuras sin ninguna protección, tampoco que los intermediarios y las empresas recicladoras obtuvieran importantes ganancias de su trabajo, ni que el gobierno de la ciudad se beneficiara del tratamiento de la basura que llevaban a cabo sin entregarles nada a cambio.⁸

En medio de esta conflictiva social se gesta el proyecto editorial Eloísa Cartenera, en un garaje de la calle Guarda Vieja de Almagro, comprando el cartón a los recicladores tres veces más que el precio medio del mercado e integrándolos en el

8. En noviembre del 2008, gracias a la presión de cooperativas y colectivos cartoneros, se aprobó una ley a través de la cual los mismos podían, "tras inscribirse como monotributistas, contar con obra social y jubilación". "El monotributo de los cartoneros independientes es abonado por los actores que les compran lo recogido en las calles", otorgando responsabilidad social a las empresas que obtienen importantes ganancias del reciclado (Bullentini 2008, s.p.).

proyecto editorial. Se inaugura sin acceso a crédito estatal, sin sistema de distribución formal ni rubro para publicidad, y fundamentalmente sin imprenta. Los libros se producían mediante fotocopias que se engrampaban o se pegaban a las tapas de cartón. La técnica utilizada en el pintado de las tapas era, y sigue siendo, el estencil —instrumento característico del grafiti— pero en vez de aerosoles se utilizan pinceles y acuarelas sobre las tapas de cartón. El primer paso es el cortado del cartón que oficia de tapa y contratapa con una hoja de filo. Sin embargo, el proceso no es estándar, puede variar: “Si te da ganas ese día de pintar una tapa con tempera y pinceles porque te inspiraste, venís y la pintas [. . .] Algunos tienen fondo otros no, algunos sólo letras, algunos dibujos” (Barilaro 2007, 30).

Como apunta Barilaro (2007, 30), “La idea no es que se parezcan a una edición importada ni mucho menos: por eso decimos que no son libros de cartón, son libros cartoneros. Así como existen las ediciones de bolsillo, nosotros creamos este modo”. Por otro lado, el cartón trae sus características que no se borran totalmente como en el reciclado sino que permanecen en el libro. “Cada cartón trae lo suyo y nosotros lo intervenimos, no lo reciclamos. A veces usamos cajas de champú o de jabón en polvo y se siente el aroma” (Barilaro 2007, 30). De esta forma, la estética indigente, colorinche e infantil de los libros cartoneros, se suma a su precio de venta, tres veces menor que el precio de venta promedio de los libros en librerías, interrumpiendo el curso habitual del libro y de la cultural letrada en la Argentina.

En una entrevista personal en 2006, María Gómez, integrante del proyecto, que se acercó como estudiante de la Universidad de Buenos Aires realizando una investigación y se quedó trabajando en Eloísa, señala al referirse al libro cartonero: “No queremos que sea un objeto artístico único y original, porque habría que cobrarlo como tal, tampoco una seriación de copias de reproducciones. Lo que nos interesa es que circule, que sirva para difundir autores que no se conocen, que no se leen; éste es uno de los frentes de batalla de la editorial”.

En el cambio de milenio, dado su elevado precio en relación al sueldo mínimo fijado por ley, los libros eran privativos para gran parte de la sociedad argentina. Además de posibilitar el acceso de autores latinoamericanos que no circulan en el circuito editorial comercial, a un precio accesible para la desbastada clase media, el bajo precio del libro cartonero posibilita su circulación en circuitos donde los libros no circulan comúnmente: cartoneros, villeros, bailanteros y ocupas entran en contacto con la literatura a través de Eloísa. Por ejemplo, los hermanos Ramos, Daniel, David y Alberto “fueron los primeros en venir a trabajar [. . .] Los trajo Fernanda [Laguna], que los conoció recolectando cartón en Plaza Once” (Barilaro 2007, 8). Los cartoneros que trabajan en la editorial no solamente cortan el cartón y pegan las hojas; en el marco de una organización cooperativa, recomiendan autores nacionales y extranjeros, cobran y organizan, por ejemplo, la participación en la Feria del Libro.

Por su lado, Ricardo fue invitado por Cucurto a publicar algunos de sus trabajos en la colección de cartón: “Lo mío fue molestar a Cucurto para que me publique, [. . .] Estarle encima de la edición pasando por el local de Guardia Vieja. Y un día ayudé a pintar con estencil una tapa de *Evita vive* de Perlongher. Y como estaba desempleado, decidí ir al día siguiente” (Barilaro 2007, 16).

El encuentro semanal de cartoneros, estudiantes universitarios, porteros de barrio, artistas plásticos y escritores en torno al libro cartonero reinventa el lugar que ocupa la literatura en la red social. Como asimismo expresa María Gómez en una entrevista personal en 2008, el libro cartonero “no es un libro para desempolvar en una biblioteca, puede servirte para apoyar la caldera de agua para el mate, para estar en la mesa, para que lo lea cualquiera en el ómnibus; pero a la vez, esto es un problema para algunos que dicen que se desvaloriza el valor cultural del libro”.

Si nos atenemos a los parámetros establecidos a lo largo del siglo veinte por la industria cultural, su aspecto cómico e infantil es principalmente un fraude, una simulación, un chantaje al libro clásico. Pero, si el libro cartonero desvaloriza el valor cultural del libro, entonces, qué le otorga valor cultural al mismo: ¿la tapa dura?, ¿el diseño de la portada?, ¿el sello editorial?, ¿el elevado precio?, ¿la circulación reducida? El libro cartonero introduce así una “extrañeza inquietante” en los indicadores impuestos por la industria cultural y naturalizados en la cultura. Paradójicamente, la parodia del libro cartonero señala, con una carcajada ácida y burlona, el simulacro, el fraude y el chantaje del libro clásico reducido a fetiche de la alta cultura por las editoriales multinacionales; muestra que se puede publicar y circular literatura a un costo mucho menor, y además, generar trabajo.

Actualmente, Cartonera tiene publicados más de doscientos títulos que forman parte de una cuidadosa selección de textos de escritores de toda Latinoamérica, quienes participan en el proyecto donando sus derechos de autor. Su catálogo intercala autores de larga trayectoria con autores nuevos que publican por primera vez. Entre los autores reconocidos se encuentran Arturo Carrera, César Aira, Leónidas Lamborghini, Ricardo Zelarayán, Washington Cucurto, Néstor Perlongher, Rodolfo Enrique Fogwil, Ricardo Piglia, Raúl Zurita, Diamela Eltit, Mario Bellatín, Dani Umpi y Horaldo Campos, por mencionar sólo algunos. Asimismo, las editoriales cartoneras han proliferado por Latinoamérica creando una red editorial que sigue el modelo de Eloísa.

Por otro lado, el humor atolondrado de la escritura de Cucurto se hace presente en la contratapa de los libros cartoneros, donde podemos leer: “Colección nueva narrativa y poesía sudaca border”. La palabra *sudaca* es comúnmente utilizada para referirse a la inmigración sudamericana que llega a España buscando mejorar su calidad de vida, fenómeno que aumentó notoriamente con la crisis del 2001. La palabra connota la percepción del extranjero como una amenaza para la organización social, el orden y el progreso del país: oportunistas, ilegales, muertos de hambre. Al igual que *bolita* o *paragua* —utilizadas para referirse a la inmigración indocumentada de bolivianos y paraguayos en la Argentina— *sudaca* expresa la xenofobia, pero esta vez hacia la inmigración sudamericana en España, incluidos los argentinos. El término *sudaca* destaca la condición indistinta de Argentina respecto al resto de Sudamérica, funcionando como un bumerán en el cual el desprecio por los inmigrantes sudamericanos en Argentina es devuelto a sus propios emigrantes en España. Por otro lado la palabra anglosajona *border*, al igual que *sudaca*, refiere a un margen. Ambas combinadas dan por resultado una redundancia que subraya el margen de un margen: *sudaca* y además *border*; y como si esto fuera poco, estos sudacas *border* —bolitas, paraguas, pero también

tucumanos, salteños y chaqueños— hacen literatura. Siguiendo la misma lógica su catálogo se enuncia como “el más colorinche del mundo”, refiriendo a la falta de buen gusto en la combinación de los colores, asociado a algo carente de clase social y nivel cultural. Al igual que *sudaca border*, colorinche es usado irónicamente como adjetivo de la literatura publicada; ambas parecen alejarse de lo que comúnmente significan, burlándose de los parámetros del buen gusto y de la literatura asociada a la alta cultura.

En resumen, los libros cartoneros pertenecen a una nueva configuración estética que pasa a un segundo plano la creación de una obra de arte, para priorizar una interacción que involucra artistas y no artistas, y una nueva organización social y económica en torno al arte. Por el otro, que el material de sus tapas sea cartón reciclado de la basura y su precio un tercio del precio promedio en librerías parece una confusión, un malentendido digno del mejor de los chistes. Los libros cartoneros subrayan este “chiste” en el que se sostiene gran parte de la industria cultural, un chiste “que se anula a sí mismo por lo largo. Ya no se lo escucha: se habla de otra cosa (Lamborghini 2003, 19). El proyecto editorial Eloísa Cartonera acentúa la carcajada en “el catálogo más colorinche del mundo” y en la “Nueva colección de narrativa y poesía *sudaca border*”.

CONCLUSIÓN

El humor matiza la literatura y el proyecto editorial de Washington Cucurto. A través del mismo articula el lenguaje oral con el poético, encarnando la conflictiva sociopolítica que desembocó en la crisis del año 2001 y su difícil recuperación. El humor cucurtiano —impropio, atropellado, políticamente incorrecto— se articula en dichos y dicharachos, yerros y aberraciones del lenguaje; un lenguaje que recoge el habla oral que circula en las calles del gran Buenos Aires a la cadencia y el ruido de la cumbia, y de los trabajos zafrales de inmigrantes externos e internos.

La carcajada ácida que recorre su escritura parodia los estereotipos culturales de Buenos Aires; exagera, acentuando y deformando, los rasgos de sus personajes y escenarios preponderantes, haciendo explotar el verosímil realista. Sin embargo, esta distorsión de la representación es vía regia al núcleo traumático entorno al cual se estructura la realidad social; introduce una “extrañeza inquietante” en el ideal de nación y de cultura que niega discursivamente el racismo, la xenofobia y el clasismo en los que se funda históricamente la nación. Lo siniestro de su literatura y su proyecto editorial se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo: el racismo y la xenofobia social reproducen y perpetúan un sector productivo compuesto de inmigrantes externos e internos en los que se sostiene, paradójicamente, gran parte de la economía nacional.

REFERENCIAS

- Aira, César
 1992 *El llanto*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo.
 1995 *Los dos payasos*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo.

- 1998 *Las curas milagrosas del doctor Aira*. Buenos Aires: Simurg.
 1999 *El congreso de literatura*. Buenos Aires: Tusquets.
- Anguita, Eduardo
 2003 *Cartoneros: Recuperadores de desechos y causas perdidas*. Buenos Aires: Norma.
- Barilaro, Javier, Washington Cucurto, María Gómez, et al.
 2007 *No hay cuchillos sin rosas: Historia de una editorial latinoamericana y Antología de jóvenes autores*. Buenos Aires: Artistas, Akademie Schloss Solitude y Eloísa Cartonera.
- Bergson, Henri
 (1899) 2011 *La risa: Ensayo sobre el significado de lo cómico*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Bullentini, Ailin
 2008 "Cartoneros y monotributistas". *Página/12*, 1 de noviembre. <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-114312-2008-11-01.html>.
- Bystrowicz, Malena, directora y escritora
 2007 *Agujeros en el techo*. Documental. Buenos Aires.
- Caetano, Adrián, director y escritor
 2001 *Bolivia*. Coproducción argentino-holandesa. Buenos Aires: Cinema Tropical.
- Capusotto, Diego
 2007 "Elogio del disparate". *Revista MU* 8:12–14.
- Casullo, Nicolás
 2002 "Cacerolazos, ni sacralizar ni consagrar". Entrevista por María Moreno. *Página/12*, 4 de marzo. <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-2506-2002-03-04.html>.
- Chejfec, Sergio
 2002 "Sísifo en Buenos Aires". *Punto de Vista* 72:26–31.
- Chronopoulos, Themis
 2006 "Neo-Liberal Reform and Urban Space: The Cartoneros of Buenos Aires". *City* 10 (2): 167–182.
- Colás, Santiago
 1994 *Postmodernity in Latin America: The Argentine Paradigm*. Durham, NC: Duke University Press.
- Cucurto, Washington
 (1973) 1998 *Zelarayán*. Buenos Aires: Ediciones del Diego.
 2002 "Arrebatos en el conventillo". Entrevista por Martín Prieto. *Clarín*, 30 de marzo. <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2002/03/30/u-00801.htm>.
 2003 *Cosa de negros*. Buenos Aires: Interzona.
 2005 *Hasta quitarle Panamá a los Yankis*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera. <http://www.eloisacartonera.com.ar/cucurto2.html>.
 2006 *El curandero del amor*. Buenos Aires: Emecé.
 2007 *Hatuchay*. Buenos Aires: Ediciones Vox.
 2011 "La migración enriquece a las ciudades". Entrevista por Jaime Cabrera Junco. *Lee por gusto* (blog), 27 de abril. <http://peru21.pe/noticia/748913/migracion-enriquece-ciudades>.
- D'Angiolillo, Julián
 2010 *Hacerme feriante*. Buenos Aires: Magoya Films.
- Fernández, Nancy
 2006 "Cucurto y Zelarayán". *El interpretador: Literatura, arte y pensamiento* (blog), 19 de septiembre. http://elinterpretador.blogspot.com/2006/09/el-interpretador-nmero-28_19.html.
- Franco, Jean
 2003 *Decadencia y caída de la ciudad letrada*. Madrid: Debate Editorial.
- Freud, Sigmund
 (1919) 1979 *De la historia de una neurosis infantil: Obras completas*. Tomo 17, 215–251. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Genoud, Diego
 2011 "El rey de Urkupiña". *Crisis* 3 (febrero–marzo): 10–14.
- González, Horacio
 2002a "Cacerolas, multitud, pueblo". Entrevista por María Moreno. *Página/12*, 11 de febrero. <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-1759-2002-02-11.html>.

- 2002b "Problemas y desafíos". En *Argentina: Apuntes para el nuevo protagonismo social*, compilado por Colectivo Situaciones, 44–56. Buenos Aires: Ediciones de Mano en Mano.
- Harvey, David
2005 *A Brief History of Neoliberalism*. New York: Oxford University Press.
- Kesselman, Violeta
2012 "Alguien toma la palabra". *Eterna cadencia* (blog), 11 de septiembre. <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2012/24961>.
- Laddaga, Reinaldo
2006 *Estética de la emergencia: La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lamborghini, Osvaldo
2003 "La causa justa". En *Novelas y cuentos II*, editado por César Aira, 8–46. Buenos Aires: Sudamericana.
- Lewkowicz, Ignacio
2002 *Sucesos argentinos: Cacerolazo y subjetividad postestatal*. Buenos Aires: Paidós.
- Livon-Grosman, Ernesto, director y escritor, y Angélica Allende Brisk, ed. y coproductora
2009 *Cartoneros*. Documental. Argentina.
- Ludmer, Josefina
1999 *El cuerpo del delito: Un manual*. Buenos Aires: Perfil.
- Masiello, Francine
2007 "Reading for the People and Getting There First". En *The Ethics of Latin American Literary Criticism: Reading Otherwise*, editado por Erin Graff Zivin, 201–216. New York: Palgrave Macmillan.
- Pino Solanas, Fernando, director y escritor
2004 *Memorias del saqueo* (documental). Buenos Aires: Cinesur. DVD.
2005 *La dignidad de los nadie* (documental). Buenos Aires: Cinesur. DVD.
- Pousadela, Inés M.
2006 *Que se vayan todos. Enigmas de la representación política*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Prieto, Martín
2006 *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Rama, Ángel
1984 *La ciudad letrada*. Hanover, NH: Ediciones del Norte.
- Romero, José Luis.
2004 *Breve historia de la Argentina*. 1ª ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ros, Ofelia
2011 "'¿Cuándo acabará esta payasada?' El humor como zancadilla a la posición del amo en la literatura de César Aira". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 37 (74): 149–169.
2014 "La violencia de Buenos Aires a través del humor de Osvaldo Lamborghini en *La causa justa*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 37 (3): 523–543.
- Samoilovich, Daniel
2003 *El carrito de Eneas*. Buenos Aires: Bajo la Luna.
- Seoane, María
2004 *El saqueo de la Argentina*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Sternberg, José Enrique
2004 "Tren Blanco: El tren de los cartoneros". *ZoneZero*. http://zonezero.com/exposiciones/fotografos/sternberg/index_intro_esp.html.
- Virno, Paolo
2002 "General intellect: Exodo, multitud". Entrevista con Paolo Virno. *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura* (54): 104–117.
- Žižek, Slavoj, ed.
1994 *Mapping Ideology*. London: Verso.