

Economías literarias en algunas ficciones argentinas del 2000 (Casas, Incardona, Cucurto y Mariano Llinás)

*por Sandra Contreras
(Universidad Nacional de Rosario - CONICET)*

RESUMEN

*En el marco de las discusiones en torno al “valor” en tiempos de posautonomía, se diagrama un mapa que articula los diversos modos en que los textos narrativos de los poetas Fabián Casas, Washington Cucurto y Juan Diego Incardona, reinventan, singularmente, el imaginario populista (nostalgia barrial desplazada al vacío representacional de la experiencia zen; religación ideológica y política del sujeto colectivo; discurso revolucionario en clave de farsa y banalidad), a la vez que definen, desde esas inflexiones, tres economías ficcionales como tres posiciones en relación con el trabajo como uno de los nudos de la cultura del nuevo capitalismo: ocio, artesanía, y superproducción. La película *Historias extraordinarias* de Mariano Llinás constituye otra versión del modelo artesanal y, desde su particular economía, un acontecimiento narrativo en la ficción argentina del presente.*

Palabras clave: ficción argentina contemporánea - economía ficcional - trabajo - valor

ABSTRACT

*In the context of discussions around “value” in times of post-autonomy, there appears a map articulating the diverse ways in which the narrative texts of poets Fabián Casas, Washington Cucurto and Juan Diego Incardona re-invent the populist imaginary (neighbourhood nostalgia displaced to the representational void of Zen experience; ideological and political reintegration of the collective subject; revolutionary discourse in the guise of farce and banality) while at the same time defining from such inflexions three fictional economies corresponding to three positions with respect to work as one of the cores of new capitalism culture: leisure, craftsmanship and overproduction. The film *Historias Extraordinarias* by Mariano Llinás constitutes another version of the craftwork model and, with its particular economy, a narrative event in present Argentine fiction.*

Keywords: Argentine contemporary fiction - fictional economy - work - value

Desde unos años 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 (2006, 2007) sobre las literaturas posautónomas en Latinoamérica y su idea de que se trata de textualidades que no admiten lecturas literarias, textualidades de las que no se sabe o no importa si son buenas o malas, si son o no son literatura, pudo ser leído, naturalmente, y no obstante su estilo de “diagnóstico” de un estado de la cuestión, como respuesta a las últimas lecturas de Beatriz Sarlo (2005, 2006) en *Punto de vista* y su renovada militancia a favor de un ejercicio crítico de atribución de valor que apueste por seguir distinguiendo entre, por ejemplo, la banalidad etnográfica y tecnológica de ciertas novelas argentinas del presente y el potencial crítico que todavía esgrimen las mejores escrituras.¹ Por cierto, si se revisan las intuiciones sobre el fin de la literatura que Roland Barthes (2005) adelanta en las sesiones de 1978, reunidas en *La preparación de la novela*, o los diagnósticos sobre el fin del arte y de la distinción de las jerarquías cualitativas que Fredric Jameson postula en 1984 en *El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío*, el debate parece estar llegando con algo de retardo a la literatura argentina —y tal vez ese retardo

¹ Ensayé una lectura de estas intervenciones en el artículo “En torno a las lecturas del presente”, escrito para ser leído en el *Tercer Argentino de Literatura* (Universidad Nacional del Litoral, agosto de 2007) y publicado luego en Alberto Giordano (comp.): *Cuadernos del Seminario I. Los límites de la literatura*, Centro de Estudios en Literatura Argentina, UNR, 2010a.

sea lo que Ludmer esté señalando en su intervención—. ² Como sea, instalado en los destiemplos de nuestro escenario vernáculo, empiezo por remitir a este debate solo para situar un modo de pensar el problema del valor en algunas escrituras del presente que, tal vez, pueda partir de una lectura de las relaciones entre trabajo y resultado que en ellas se articulan, esto es, de las economías literarias que las subyacen.

Pienso, como un primer recorte, en las narrativas, y en los gestos a ellas asociados, de Fabián Casas, Juan Diego Incardona y Washington Cucurto, escritores con cierto aire de familia, no sólo por las remisiones y referencias mutuas, no sólo porque comparten, en principio, una cierta pulsión documental, ³ sino porque los tres sujetos —los tres poetas y sus *alter ego*, los protagonistas y los narradores de sus relatos—, se definen a su vez por su pertenencia a, o por la (re)invención de, un espacio urbano que, barrial, periférico, o marginal y “proleta”, es un espacio con una fuerte tradición literaria como es la realista y populista en la literatura argentina. Y es de esto y de las condiciones de producción que es preciso reponer para leer esta transfiguración del populismo —sus alcances, sus modos— que quisiera ocuparme aquí.

Primer episodio. El barrio de *Los lemmings* es Boedo, el barrio en el que, como sabemos, se funda e identifica una de las tradiciones realistas y populistas más fuertes en la literatura argentina. Casas lo reconstruye, en 2005, a partir de la figuración de una identidad juvenil que el relato sitúa a fines de los años 70 y principios de los 80, esto es, durante la pubertad y la primera adolescencia del narrador que —con nombres diversos en los distintos relatos— es el alter ego del poeta. No se trata, como en la tradición, de un Boedo con oficinistas y proletarios pero sí de unos suburbios con barritas escolares y pandillitas callejeras congregadas en torno a íconos de la cultura masiva de esos años (cómic, personajes de cine y televisión, marcas, cantantes melódicos y grupos de rock), que Casas quiere hacer resplandecer en la memoria según una operación que, por momentos, tiene mucho del doble proceso borgiano de mitificación y desmitificación del Palermo orillero de los años 20. ⁴ Pero si, de un

² Ensayé hipótesis al respecto en “Cuestiones de valor, énfasis del debate” (Contreras 2010b).

³ Me refiero a esa tácita apelación a la fórmula de Lautréamont, “Si no me creen, vayan a ver”, que puede leerse en *Los lemmings* (41) de Fabián Casas, aislada tal vez en el volumen pero no por eso menos contundente en un párrafo que convoca a los “reales seguidores del realismo” (“...Voy a empezar por decir que todo lo que se va a narrar aquí es absolutamente verídico. Pasó realmente como lo voy a contar. [...] Y los reales seguidores del realismo, con sólo ir hasta la esquina de Córdoba y Billinghamurst, podrán comprobar que el bar que regentea mi amigo Norman, llamado “Los dos demonios”, existe. Tiene una pareja de leones dorados custodiando la entrada.”) y que puede leerse también en las páginas de Washington Cucurto; por ejemplo, cuando en *Las aventuras del Sr. Matz* (34) nos da las coordenadas exactas del conventillo El Palomar y nos invita, a los “lectores de verdad”, a que pasemos a tocarle el timbre por Corrientes 1258. El narrador de *Villa Celina*, de Juan Diego Incardona, no envía a los lectores a corroborar los datos de sus aguafuertes en la realidad, pero, además de hacer denuncias testimoniales (ver “El ataque a Villa Celina” en su versión en www.elinterpretador.com), sitúa y describe, en el prólogo del libro, el plano del barrio peronista de La Matanza para quien quiera ir a conocerlo, de un modo tal que salimos de la lectura de estos textos con la impresión de que podemos ir a Villa Celina, ahora mismo, para corroborar los hechos registrados allí, con sus nombres y apellidos, sus calles y sus fechas.

⁴ Aunque bien podría ponerse en duda el valor de una lectura en clave borgiana para una literatura que quiere hablar otro lenguaje —se ha dicho: su mundo dialoga con la cultura garage, con *La ley de la calle* de Francis F. Coppola, con el cine de David Lynch o con la literatura de Carver (cf. Iglesias y Selci 2007a)—, no podría dejar de señalar, sin embargo, el modo en que resuenan en “El bosque pulenta” y sus Apéndices la mitificación de Palermo con su lógica de compadritos y jefes indiscutidos de las bandas de barrio y sus contraversiones infames. Claro que se trata aquí de unas barritas ni siquiera juveniles sino púberes y casi infantiles, con madres que deciden sus destinos y desplazamientos, pero sucede que la retórica con la que se cuenta y con la que se recuerda ese mundo habla de “un maestro” convertido en adulto a edad temprana, y sucede que en el trámite del relato ese “maestro” es un “mentor”, y el protagonista, como “el indigno” con su Ferrari, encuentra en él una iniciación y una orientación en la vida (“cuando desapareció yo anduve como bola sin manija, como perro sin dueño... Iba a tener que inventarme a mí mismo”). Ese maestro es también “jefe” que empieza a “hacerse una reputación

lado, este Boedo setentoso mitificado con lógica borgiana podría situar los relatos de Casas en la tradición del populismo urbano de vanguardia, del otro, se trata del punto de vista de un narrador que, ya en la “dorada veintena de su juventud”, cinéfilo y lector compulsivo, mira ese pasado adolescente menos para fijarlo en una nostalgia del pasado que para dar cuenta de una generación perdida y aplastada, desaparecida, por la violencia política o la enfermedad. Dice el narrador del primer relato del volumen:

Yo le pido el resaltador a Marcel y trato de que quedemos fosforescentes en las páginas de aquel invierno. El tano Fuzzaro, el japonés Uzu, inventor del boedismo zen, los chicos del pasaje Pérez, los hermanos Dulce... Muchos borrados antes de tiempo por el liquid paper del Proceso, las Malvinas, el Sida. (Casas 2005: 13)

En este sentido, aunque bien lejos y a resguardo de la estética pietista de los escritores de Boedo, la construcción del relato desde el punto de vista de ese colectivo de vidas desperdiciadas (“escribo —dice en otro lugar— sobre cómo cada uno de nosotros nos fuimos convirtiendo en veteranos del pánico”), bastaría para atribuirle al nuevo boedismo de Casas la capacidad de poner al descubierto los efectos ruinosos que producen las violencias política, histórica, social: el aburguesamiento, la traición a las utopías, el letargo.

Aún así, resulta evidente que *Los lemmings* no se detiene en esta voluntad denunciante, ni siquiera para ensayar su deconstrucción, sino que su foco está puesto en otro orden que el de la representación, en algo que del orden de la experiencia. 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 suele frecuentar; quiere “llevarlo” allí. Y todo el viaje nocturno —que es el viaje iniciático desde el Boedo del joven poeta hacia más afuera, 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 de las vías 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

importante en el barrio” y a ganar ascendencia sobre el resto tanto a base de actitudes proteccionistas (roba y reparte el botín para otros) como a base de desafíos al enemigo (“un pesado, que son solo nombrarlo en cualquier lugar de Boedo ya daba miedo”) y defensas del territorio para que, cual un Paredes orillero, se sepa “quién manda en Boedo”. Todo el relato, por lo demás, está notoriamente amplificado con la lente del mito (“una pelea de titanes”), con el esplendor del relato (“Era Máximo en todo su esplendor!”) y la refulgencia de la imagen (“Todavía recuerdo la campera roja, inflable, de Máximo contra el resplandor del fuego). No podría dejar de leer tampoco que la reinención mítica de Boedo de “El bosque pulenta” tiene su complemento en “Los lemmings”, cuando la barra de la escuela de Boedo agrede al extraño que viene de Palermo con su cultura alta, con su Paul Valéry y su James Joyce, y que ese foráneo, con sus lecturas sofisticadas, inicia al protagonista del relato —el mismo que se deslumbró con el compadrito maestro de Boedo— en la literatura. Tampoco, que el protagonista interviene para salvarlo, dándole vuelta a “esa mierda de la compasión” que, cual escritor vanguardista de los 70 contra el populismo, empieza a sentir en medio de la agresión. Ni, menos aún, que los *Apéndices* son, como lo son “Hombre de la esquina rosada” y sobre todo “Historia de Rosendo Juárez” en la lógica del relato borgiano, la contracara del mito que ahora llega de la mano de la televisión, la versión decadente e intolerable —infame— del maestro que se había admirado en el barrio de la juventud. Las referencias podrían seguir, pero, al tiempo que se sigue imponiendo la sospecha (¿de qué podrían servir, qué valor, qué pertinencia, podrían tener, estas resonancias literarias para leer una literatura que parece querer hablar otro lenguaje?) se vuelve evidente también —y probablemente sea la “impecabilidad para vencer” que define la ética del boedismo zen de Casas la que nos lo recuerda— que para Borges el hombre de la esquina rosada fue, en la historia universal de la infamia, el equivalente del pandillero de Nueva York, Billy the Kid, que la pelea mítica de Juan Moreira con Leguizamón se cuenta en la novela de Gutiérrez como “imaginada para el cinematógrafo”, que sus compadritos tienen, claro está, mucho de samuráis.

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 acontece en medio del enfrentamiento y de la guerra. El nudo de esa experiencia, de esa conmoción de la identidad (que tiene tanto del “Sentirse en muerte” de Borges, de la conversión de Juan Dahlmann en “El Sur”, como de *La piel de caballo* de Ricardo Zelarayán) es el *miedo*: el pasaje del miedo entre 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. (Casas 2005: 65)

Un personaje —dice Jacques Rancière (1991: 95-98) cuando mira la escena de *Europa 51* en la que la extranjera se desvía de la explicación y de la curación social para extraviarse en la locura— 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. Algo de este orden es lo que acontece con el poeta en la fiesta del Bajo Flores, cuando, saliéndose del cuadro (de su zona), en su viaje a las afueras, su boedismo zen se encuentra con, y se vuelca en, un vacío de representación. Este, quisiera enfatizar, 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.

Segundo episodio. Más próximos en el tiempo, los relatos de *Villa Celina* (el volumen en el que, en 2008, Incardona recoge las aguafuertes que fue publicando desde 2005 en *el interpretador*, la revista digital que dirige) 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 el narrador de *Villa Celina* no es el narrador emergente, melancólico y depresivo, de una generación desperdiciada, sino el aeda poético de un sujeto colectivo cuya identificación no es generacional ni juvenilista sino ideológica, política y social: se trata, aquí, centralmente, de los vecinos y amigos 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, con la marca fuerte de la solidaridad: no sólo hacia afuera del barrio, en la disposición a defender la bandera identitaria de un territorio (léase “Los bichitos colorados”), sino sobre todo hacia adentro, en un asistencialismo que asegura la inmediata colaboración y auxilio mutuos, en una forma de religación social según la cual, 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 (léanse “Los reyes magos peronistas”, “El hijo de la maestra”, “El canon de Pachelbel o la chinela de Don Juan”). Todo tiende a la

figuración —idílica, es preciso decirlo— 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 en “La culebrilla”), o bien, 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 en “El ataque a Villa Celina”). La representación gráfica de estas aguafuertes podría estar, naturalmente, en “La familia peronista”, o en “Ferrocarriles argentinos”, también en “El general Perón pierde su última batalla contra la sinarquía internacional”, los cuadros de Daniel Santoro, quien, 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 del presente no actúa tanto como un factor deconstructivo 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 sangre. Pero igual seguimos con la musiquita y de queresas 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. (Incardona 2008: 126)

“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 es, por cierto, decisivo. ¿O no es esta “felicidad en la ruina” la que, aún en la ironía del canto callejero, sostiene el imaginario populista de *Villa Celina* en su forma más compacta y también más sentimental? Digo “sentimental” y sé que el término desvía, y seguramente tergiversa, la expresión de Incardona cuando en *Objetos maravillosos*, su micro relato autobiográfico de 2007, sugiere que el retorno a “las formas clásicas” que ensaya en *Villa Celina* es la poética necesaria para encarar, una vez liberado del “zumbido de Borges” que venía de la Facultad, la exploración de “los costados emocionales de [sus] ficciones” (2007: 16-17). Incardona, que en las aguafuertes no desconoce en absoluto su operación de mitificación (allí donde define una poética: “los relatos de Juan Incardona acerca de este barrio, exagerados pero en gran parte verdaderos, asunto que en realidad no importa, al menos no para mí, Huck Finn del Riachuelo, porque díganme quién no ha mentado alguna vez”) y que registra sus efectos (allí donde habla expresamente del aspecto fantasmagórico o del fondo mítico de sus calles y sus zonas), tampoco desconoce en su relato autobiográfico el vínculo emocional que lo sigue ligando con las imágenes del barrio: las de la pobreza y la desidia, cuando se asoma detrás del antiguo edificio del colegio y mira “el barrio humilde que crecía en el fondo del Mercado Central” (2007: 26), pero también las de la fiesta y la alegría familiar, cuando reabre una puerta de patio en el vecindario (2007: 52-53). El reencuentro con esas imágenes-postales, en las que, “a pesar de los prolijos epitafios que escrib[e] con tanto esmero”, puede percibir el signo de una “vida” persistente, hace “llorar” al poeta-artesano que vuelve a Villa Celina (2007: 53), y podría decirse que ese llanto es, en verdad, el signo de una poética de formas simples, despojadas, tiernas tal vez, que Incardona elige para religarse con esos “sentimientos no percederos” que reaparecen, tan conservados como impenetrables, en un párrafo titulado “Conurbano. Modos de representación de la periferia”, con la “emoción” de la madre maestra que lee sus cuentos y se sorprende de que se

“hubiera fijado en todas esas cosas”, y con la “sencillez” del padre tornero que refrenda el valor de esos relatos porque, “sin extremismos” (¿simplemente?), “cuenta[n] lo que pasa en la realidad”. (2007: 72-74). El término “sentimental”, entonces, probablemente no haga justicia a una poética de la emoción, de la sencillez y de la vitalidad social —por lo demás, objeto en su momento de una unánime recepción entusiasta—; solo quiere aludir aquí a la pregnancia de una religación colectiva que se traduce a veces en cuadros de convención costumbrista, cuya pátina de anacronismo puede tener su razón en la economía que la subyace (volveré sobre esto).

Tercer episodio. Para pensar la forma en que el mundo nuevo de Cucurto irrumpe en la literatura argentina, conviene percibir esa irrupción en el contexto de lo que, para usar la misma figura que él mismo imaginó en su carta de presentación como narrador (el folleto desplegable que acompañaba la primera edición de *Cosa de negros*), podríamos llamar su “evolución histórica y antropológica”. Una evolución que comprende no sólo los sucesivos renacimientos del narrador (peronista nacido en Quilmes en el folleto, rey de la bailanta nacido en la República Dominicana en *Cosas de negros*, Señor “Maíz” hijo de madre tucumana, peruano pero también escritor estrella nacido en Berazategui en *El curandero del amor*, por último chozno del prócer San Martín en *1810*) sino también —y esto es lo que interesa aquí— 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” (en el sentido institucional del término), al mismo tiempo que la obra (desde los valores legitimados en la coyuntura histórica de esa misma institución) avanza, rápido, en picada descendente, hacia su propia destrucción.

El primer avatar de este trayecto es el pasaje de “Noches vacías” a “Cosa de negros”, los dos relatos incluidos en *Cosa de negros*, el primer volumen del 2003: es el pasaje del más “literario” de los relatos de Cucurto (casi podría decirse que en el comienzo de la narración, en el pasaje del poema al relato, todo es alto barroco latinoamericano: literatura pura) a una dinámica de transfiguración continua que tiene, aquí, en la apoteosis orgiástica y en el delirio del final, un primer punto de inflexión.⁵ De allí al libro siguiente, *Las aventuras del Sr. Maíz*, de

⁵ Se ha hablado ya de las resonancias del barroco latinoamericano en la lengua que inventa *Cosa de negros*. Pero, a excepción de Nancy Fernández (2006), no se ha observado suficientemente la clara resonancia de *La piel de caballo* de Ricardo Zelarayán en el volumen. De una madrugada a otra, de una persecución callejera a otra, el viaje de *La piel de caballo*, que cuenta los encontrones de un provinciano venido a Buenos Aires, es, de un lado, el desenfreno con que se atraviesa una pelea, la confusión de una gresca, la atropellada de un desbande; del otro, el ir y venir de unas islitas sentimentales, de unos amores furtivos y añorados con “rubitas”, “negritas”, “chinitas”, “chirusitas”; de un lado, el exabrupto del grito provinciano y callejero, de la intervención brutal y desbocada; del otro, una mezcla de sentimentalismo y poesía, la exposición y a veces el desborde vulgar de los sentimientos en la forma de la evocación. (Cf. Contreras 1997) Exabrupto y evocación sentimental: he aquí la lengua zelarayana que Cucurto entona para contar no solo el “bellísimo escándalo del mundo *rebuy* del Samber” con su cumbia bailantera y sus tickies, sino también la historia de un macho que pierde en su propio terreno, el del baile, esa parábola de la omnipotencia al fracaso en la que la pregunta violenta por la identidad (“ser o no ser un hombre”) atraviesa, como en *La piel de caballo*, las grescas y los golpes hasta el embotamiento y la carrera del final. Este desenfreno atolondrado, que el Zelarayán celinesco acelera con la sintaxis del grito, es lo que pone en marcha Cucurto en “Noches vacías” cuando advierte de entrada “Soy lento pero a mi modo acelero”, y sobre todo cuando se precipita, con velocidad de fuga, en la persecución final que empuja al relato hacia la desintegración del cuerpo, del grito mismo y de la voz. La resonancia de *La piel de caballo* en el tramo final de “Noches vacías” es notable, solo que, si en Zelarayán, como muy bien lo observó Nancy Fernández, todavía hay una textualidad afín con sus contemporáneos, Cucurto hace del espacio, del tiempo y del sujeto los mejores pretextos para la farsa y el simulacro: no solo el rito de la fiesta bailantera se extrema y llega al paroxismo del derroche seminal, al exceso de “cumbia, pinga y Condorina”, sino que una ficción autobiográfica se crea en el pasaje de la primera persona de “Noches vacías” a la tercera persona que, en “Cosa de negros”, exaspera el vínculo paradójico entre el seudónimo y su “verdad”. He aquí, entonces, el primer movimiento de una transfiguración continua: si “Cosa de negros” recomienza con tema zelarayano (el provinciano recién llegado, alzadísimo contra la engañadora Buenos Aires), el “horripilante colectivo de Los Palmeras” conduce rápido a la apoteosis orgiástica y a la

2005, la primera impresión es que Washington Cucurto empieza a “repetirse”, a copiarse a sí mismo, y sin embargo, si se lee con un poco más de atención se puede percibir que una nueva transfiguración ha tenido lugar: 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 pendiente de la “calidad”, por la hiperbolización de la aventura, del sexo y del disparate que vienen del final anterior.⁶ En 2006, *El curandero del amor*, sigue apostando al núcleo duro del mundo cucurtiano (“mi ticki odia todo lo que no sea cumbia, sexo y cartón”) pero la “despoetización” nos deja con una lengua ya definitivamente no barroca, una lengua que aunque mantiene la sintaxis del grito parece despojarse de los “relieves poéticos” del barroco, 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 (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 hacia un “contenidismo” difícil, por no decir imposible, de “cotizar” literariamente y lo empujan, cada vez más aceleradamente, hacia afuera, hacia la heteronomía que impone el mercado. Podría decirse: una devaluación literaria se acelera de la mano de lo que la novela figura como la cotización en alta en el mercado editorial del bestsellerismo y llega el momento en la evolución cucurtiana de su venta a la multinacional. A la vez, es esta incursión en el mundo del bestsellerismo en el tramo final de la novela (sobre la cual el narrador no deja de reflexionar crítica, irónicamente, con clara conciencia de la operación literaria del editor cartonero devenido escritor estrella), lo que provee un esquema —temas, facilidad y velocidad en la factura— que, al mismo tiempo, parece conducir, veloz, a *1810. La Revolución de Mayo vivida por los negros*, el avatar siguiente en el camino de la obra hacia el “afuera de la Literatura”: una revisión de la historia argentina muy en el estilo de un revisionismo *light*, una “caída” en lo 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 imaginario populista de Cucurto. Y para esto prefiero referirme no a las primeras novelas y su figuración barroca del barrio de Constitución, con sus conventillos de inmigrantes

explosión final del “conventillo más grande de la Argentina” volando por los aires, esto es, al delirio, airiano si se quiere, de una “despedida triunfal y sobre todo alegre”.

⁶ *Las aventuras del Sr. Maíz* tiene un subtítulo interesante: “El héroe atrapado entre dos mundos”, y en efecto, es aquí donde los dos mundos de Cucurto, el “mundo rebuey del Samber” y el de la literatura, empiezan a articularse: por una parte la aventura —que viene del final de *Cosa de negros*— se intensifica ahora en la hipérbole sexual; por otra, la dimensión “literaria” que se condensaba en una lengua con tradición barroca, se convierte ahora, claramente, en manifiesto. Y es que por debajo de esa lengua gritona, y entre las líneas de lo que aparece en principio como repetición de los recursos narrativos, empieza a escucharse la voz del poeta, la del repositor puesto a escribir poesía y a dinamitar la literatura que es su tradición. En este sentido, casi se diría que *Las aventuras del Sr. Maíz* es el texto *más literario*, en el sentido institucional del término, de Washington Cucurto. Es notable la extensión que ocupan en él los fragmentos dedicados a los distintos aspectos de su poética (el plagio, el robo), a sus maestros admirados y a sus rechazos (Fernando Vallejo y la porquería de la literatura para yanquis, de los escritores “politizados por la línea editorial de la plata”), a “enseñar” literatura, a cotizar la propia con creciente desafío pendenciero (“Reconoce en mí un adversario. Es un poeta de los finos. En el futuro no me llegará ni a los talones”, “Yo desafío a cualquier escritor latinoamericano a que haga una obra maestra con ese zafarrancho como yo hice con todos los budoques de libros que leí”, “Me doy cuenta al toque que lo hago mejor, que [el negro] en el fondo no me llega a los tobillos y que el único negro de verdad soy yo”) y a señalar, también, el camino de su autodestrucción (“...no veo la hora de destruirme a mí mismo. Quizás ya lo estoy haciendo. Dios quiera.”)

y su mundo de bailanta, cumbia, sexo y alcohol —figuración que, dicho sea de paso, sólo una visión demasiado atenta a la relación de la literatura con el presente en términos de representación podría tildar de mirada etnográfica— sino a *El curandero del amor*, la novela que, entre irónica, farsesca, y también brutal, desmonta el discurso que en los años 70 postuló una articulación entre vanguardia artística y revolución política, consolidando una tradición, crítica y literaria, contra las formas y las morales del realismo populista. La novela de Cucurto 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 de los posicionamientos “ideológicos” del que es a un tiempo narrador y héroe, incorrección que, a la vez que lo ironiza, banaliza lo político, volviendo a la novela insostenible o al menos difícil de leer —de interpretar y hasta de tolerar— para cierta intelectualidad. Como dicen Claudio Iglesias y Damián Selci (2007b): el proyecto literario de Cucurto 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, dicen, ya no pide reforma agraria, sino charqui, licor de maíz y sexo sin preservativo”— y desnudar así “la inutilidad cabal de la intelectualidad politizada”. Y, en efecto, 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 pero lo hace, por la volubilidad e inconsistencia de sus slogans, en clave de farsa y hasta 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” (Cucurto 2006: 16, 56)

Ese cinismo del discurso afecta a la propia figuración de Cucurto como editor y escritor cuando desvincula el proyecto cartonero de cualquier potencialidad revolucionaria que le pudiéramos atribuir:

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! (2006: 109)

También, cuando pone en escena el pasaje del editor cartonero de la editorial independiente, Interzona, a la multinacional, Emecé. Se trata de una autorreflexión literaria con la que Cucurto 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”) y con la que, también, pone en el centro el problema del valor. 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 la 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 pensó desde el principio los

alcances del experimento y el problema de su cotización. El folleto que acompañaba la primera edición de *Cosa de negros* 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*”— coincidía con el estado de la máxima autoconciencia literaria pero también con un estado de repetición y de saturación. Así describe su último estadio en el folleto (esto es, *antes de empezar a narrar*): “Empieza a copiarse a sí mismo. No puede parar. Nunca.” Es decir que lo que parece que empieza a tomar forma en el pasaje de “Noches vacías” a “Cosa de negros”, pero sobre todo de *Cosa de negros* a *Las aventuras del Sr. Maíz*, ya lo anunciaba en 2003, en su carta de presentación, el poeta puesto a narrar. Con esto no pretendo olvidar que esa “repetición” supone, en realidad, una transfiguración cada vez que acontece en el paso de un relato al otro (por el contrario, entiendo que sólo una sensibilidad literaria demasiado convencida de que las “historias delirantes y desenfrenadas” siempre se cuentan igual podría desconocer que cada una de sus novelas, en una suerte de mutación constante, tiene un principio de construcción diferente), sino señalar que Cucurto tenía un “plan” desde el comienzo y que ese plan implicaba, de manera inmediata, y con anticipada lucidez, el camino hacia su “autodestrucción”. Dice en *Las aventuras del 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, Hinojosa, 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. (2005: 41)

Cinismo, banalidad, y alarde de mercantilización: todo eso, decíamos, está en el nudo de *El curandero del amor*, y es, seguramente, lo que lo vuelve *intratable*. Aunque es probable que esa dificultad para su tratamiento provenga también de una literatura que se adelanta siempre en sus autorreflexiones a nuestro propio cuestionamiento de (a nuestra duda sobre) los alcances de la operación. Hal Foster (2001) llama a esa incomodidad el callejón sin salida de las posvanguardias.

Ahora bien, la distinción de estas tres inflexiones del imaginario populista (nostalgia barrial desplazada al vacío representacional de la experiencia zen; religación ideológica y política del sujeto colectivo; discurso revolucionario en clave de farsa y banalidad) no tendría mayor sentido si no se precisara, al mismo tiempo, que ellas se definen, cada vez, en relación con uno de los nudos de la cultura del nuevo capitalismo 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, al menos en uno de sus sentidos, en el desenmascaramiento de las condiciones de explotación del asalariado, los desplazamientos, reapropiaciones y transfiguraciones que suponen estas tres posiciones no son tales en virtud de una nueva representación del mundo 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 el escenario del presente.

Empecemos por Cucurto. Su gran hallazgo, su gran paso adelante, consiste en colocar 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 (290-298), 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 cada vez más restringidos de especialistas, Washington Cucurto —sin duda el mejor heredero de la lección airiana sobre la transmutación del “trabajo literario” en superproducción (Cf. Contreras 2007)—

parece llevar ese excedente un paso más allá en el camino descendente hacia la devaluación: la superproducción cucurtiana, podría decirse, como una puesta a prueba de la resistencia en la lectura, como bajada del umbral de tolerancia al punto de convertirse en un verdadero desafío, inclusive para fervorosos airianos. Sucede, sin embargo, que eso que en principio puede aparecer como “derroche” de escritura tiene su correlato en otra forma de superproducción que es 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” (2006: 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 patié y me morfé todo en la década trágica cuando muchos estaban en pañales. (2005: 71).

Y 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. (Cucurto 2005: 53)

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 esa subjetividad es la misma que, “fijada en la dorada veintena de la juventud”, se sitúa —pareciera que perpetuamente en el mundo de Casas, casi como una segunda naturaleza del poeta— 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” (2005: 9)

Lo interesante, nuevamente, es que ese ocio tiene su traducción formal. El ocio —el reposo total, la postración, la simulación de actividad (el protagonista 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.” (2005: 79). 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. (Casas 2005: 82).

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 cuarenta veces la misma película— y no para de leer. Son, podría decirse, las dos caras de la improductividad: hiperactivismo y ocio,

superproducción narrativa y deflación escrituraria, derroche inventivo y excedente improductivo de lectura.⁷

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 el 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 la familia sino en artesano. Artesano entonces, pero también vendedor ambulante que se traslada del conurbano bonaerense a ese otro barrio simbólico de la literatura argentina que es Palermo. Incardona se define aquí como un sujeto cuyas experiencias narrativas y poéticas se proyectan en el resto de sus actividades, inclusive en el trabajo que es donde “alcanza los máximos niveles de creatividad”: “Salgo a la noche y ofrezco anillos en los bares, con discursos más literarios que comerciales” (2007: 17). Estos “objetos maravillosos” son, dice, “la rosa de cobre contemporánea [que] ahora tendría forma de anillo y despediría brillos embriagadores que provocarían la taquicardia e incentivarían la imaginación de la muchachada.” (2007: 46) Es la invención arltiana del 2000 que el narrador-artista no deja de percibir como una industria anacrónica y melancólica, con sus talleres, sus herramientas y sus técnicas de otro tiempo, y que, convertida ahora en un “éxito” de ventas, hace “amasar”, irónicamente por supuesto, “enormes ganancias y fortunas”. No casualmente es el escritor que en sus aguafuertes insiste en la religación social aquel que, desde afuera del barrio, al que vuelve cada tanto, asume el espíritu artesanal que, dice Richard Sennett (2006) es la alternativa ética para el diseño de estrategias colectivas en la era del nuevo capitalismo.

Si de estrategias artísticas se trata, otras son 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 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 años 90, conmocionando, con la proliferación de sus “novelitas”, de un modo radical el sistema de valores de la narrativa argentina, 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

⁷ Objetando duramente la lectura de Alan Pauls (2006), Claudio Iglesias y Damián Selci (2007a) sostienen que no hay populismo en *Los lemmings* porque los suburbios setentosos de Casas, con sus batallas de comics, sus pantalones wranglers y sus bailes de salón tienen más que ver con la cultura garage que con la revelación de la patria, porque las pandillas del Bosque Pulenta están muy lejos de la juventud hitleriana que reclamaría un posición de autoctonía y muy cerca, en cambio, de las de *La ley de la calle* de Francis F. Coppola (con sus peleas, motocicletas, rock, y familias destrozadas), y porque sus historias podrían suceder perfectamente en Tokio, Miami o Moscú. Entiendo que cuando Pauls habla aquí de populismo no se está refiriendo, en absoluto, a una literatura que convierta al ser nacional en su fundamento sino a la tradición literaria que las vanguardias argentinas, la del Borges del 20 pero también las de textos como *El niño proletario* de Osvaldo Lamborghini o *La piel de caballo* de Zelarayán convocaron para desarmar; que cuando dice que el objeto de *Los lemmings* es el pasado, más que Boedo, ese pasado no se define como un origen perdido (aunque su carácter nostálgico sea evidente) sino por su remisión a una juventud territorializada en un margen urbano e identificada allí con los íconos de la cultura masiva. No obstante, lo que interesa en la intervención de Iglesias y de Selci no es el hecho de si equivocan o no el “populismo” según Pauls, sino la forma en que ponen en su justo lugar la pregunta que articula centralmente su lectura. Pauls pregunta: “¿qué hace Casas con el pasado?” Y la respuesta de Iglesias y Selci es brillante; ellos contestan: “Nada” Y dicen: “La pregunta por el pasado se articula con esta otra: ¿qué hace Fabián Casas con el mercado, con la organización económico-política de la vida y la cultura? La respuesta es elocuente: nada. Nada puede hacerse con la ruina característica de la economía de mercado, y esto (y no el origen perdido) explica toda la nostalgia de su narrativa, esa nostalgia que todos sus relatos recogen de una u otra forma: las cosas mueren, todo tiende a la decrepitud; por lo tanto, el medio para evitar el sufrimiento es, como propone el epígrafe del libro, la liberación de los afectos”. Esta “nada”, este “no hacer nada”, que Iglesias y Selci señalaron con tanta lucidez, da en el blanco de lo que determina el verdadero punto de vista del poeta.

sobra”; esta es la línea que cierra el primer párrafo 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 un raro modelo económico que representan, a cada lado, las literaturas, y el arte, de Casas y Cucurto: *No trabajar, pero superproducir*.

Me interesa que sean posiciones, éstas, 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 tal vez —después de todo vienen de la poesía—, un lugar paradójico para la pregunta 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 las magníficas 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 (2008)”. También, a su tesis sobre el cambio de escala como una actitud, ni necesaria ni obligatoria pero brutalmente eficaz, frente a la creación, sobre el cambio de escala como actitud estética —del artista pero también de su receptor— que exige una particular economía. 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 la inversión total de los recursos (imaginativos, ficcionales, económicos) y el resultado de un producto único (me refiero a la pregunta 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 cruzan, tres películas en lugar de una). Tampoco me referiré aquí a la vuelta a la narración, por lo demás tan evidente. Solo quisiera llamar la atención, brevemente, sobre otra cuestión, a mi modo de ver principalísima: 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 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, y de un modo tal que la pregunta que parece haberse impuesto es: ¿pero cómo es posible?

Historias extraordinarias constituye la 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 (2009), desafía a las instituciones del capitalismo flexible y su lógica de la transacción a corto plazo: el empeño en hacer algo bien por el simple hecho de hacerlo bien, el énfasis en la objetivación, y, sobre todo, el tiempo y la obsesión a los que el nuevo capitalismo tanto les teme. No obstante, la gran diferencia del enorme trabajo implicado en *Historias extraordinarias* en relación con la artesanía 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, esa desmesura sitúa la pregunta por *lo bien hecho*, la estrategia de la obsesión y del tiempo artesanal, en el marco de 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, como 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 en 1978, 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” (353-355). Por lo demás, buena parte de ese resultado, del misterio de ese resultado, obedece no solo a esa imbricación sin fisuras, sostenida todo a lo

largo de la película, entre la imagen y la voz en off, sino a ese impulso sintético que, no obstante su extensión y no obstante su entrega a la deriva propia de una invención continua, hace transitar la desmesura narrativa en un virtuosismo de ecuación entre rigor y aventura, entre proliferación y precisión, que bien podría admitir los calificativos con que Borges (y Llinás sabe muy bien de este linaje) apuesta por las tramas “interesantes”, “económicas”, “límpidas”. Por esto mismo tal vez, la particular economía de *Historias extraordinarias* es un acontecimiento en el cine y, también, curiosamente, una inflexión, después de Borges, después de Aira, en la narrativa argentina del presente.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (2005). *La preparación de la novela*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- CASAS, Fabián (2005). *Los lemmings y otros*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- CASAS, Fabián (2006) [2000, 2005]. *Ocio, seguido de Veteranos del pánico*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- CONTRERAS, Sandra (1997). “Exabrupto y evocación sentimental. Sobre *La piel de caballo* de Ricardo Zelarayán”. *Espacios* 22.
- CONTRERAS, Sandra (2007). “Superproducción y devaluación en la literatura argentina reciente”. Fernández Bravo, Álvaro, Luis Cárcamo-Huechante y Alejandra Laera (eds.). *El valor de la cultura*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 67-84.
- CONTRERAS, Sandra (2010a). “En torno a las lecturas del presente”. Giordano, Alberto (Ed.). *Cuadernos del Seminario I. Los límites de la literatura*. Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina, 135-153.
- CONTRERAS, Sandra (2010b). “Cuestiones de valor, énfasis del debate”. *Boletín del Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria*, 15: 129-137.
- CUCURTO, Washington (2003). *Cosa de negros*. Buenos Aires, Interzona Editora.
- CUCURTO, Washington (2005). *Las aventuras del Sr. Maíz. El héroe atrapado entre dos mundos*. Buenos Aires, Interzona.
- CUCURTO, Washington (2006). *El curandero del amor*. Buenos Aires, Emecé.
- CUCURTO, Washington (2008). *1810. La Revolución de Mayo vivida por los negros*. Buenos Aires, Emecé.
- FERNÁNDEZ, Nancy (2006). “Cucurto y Zelarayán”. *El interpretador*, 29. Disponible en: <http://www.elinterpretador.net/29NancyFernandez-CucurtoYZelarayan.html> [Consulta: octubre de 2011]
- FOSTER, Hal (2001) [1996]. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Ediciones Akal.
- IGLESIAS, Claudio y Damián Selci (2007a). “A los reales seguidores de la crítica”. *Éxito*, otoño 2007. Disponible en: <http://notasexito.blogspot.com/2008/12/los-reales-seguidores-de-la-critica.html> [Consulta: octubre de 2011]
- IGLESIAS, Claudio y Damián Selci (2007b). “Análisis de un malentendido (sobre Beatriz Sarlo y Washington Cucurto)” *Éxito*, verano 2007. Disponible en: <http://notasexito.blogspot.com/2008/12/anlisis-de-un-malentendido.html> [Consulta: octubre de 2011]
- INCARDONA, Juan Diego (2007). *Objetos maravillosos*. Buenos Aires, Editorial Tamarisco.
- INCARDONA, Juan Diego (2008). *Villa Celina*. Buenos Aires, Editorial Norma. (También disponible en: <http://www.elinterpretador.net/27JuanDiegoIncardonaVillaCelina-Anteriores.htm> [Consulta: octubre de 2011]).
- JAMESON, Fredric (1992) [1978]. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Buenos Aires, Paidós.
- LUDMER, Josefina (2006). “Literaturas postautónomas” en www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm, diciembre 2006.
- LUDMER, Josefina (2007). “Literaturas postautónomas 2” en revistazcultural.pacc.ufrj.br/literaturas-postautonomas-2-0-de-josefina-ludmer/, mayo 2007.
- LUDMER, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- PAULS, Alan (2006). “Revancha”. *Otra parte*, 10, verano.
- RANCIÈRE, Jacques (1991). *Breves viajes al país del pueblo*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- SENNET, Richard (2006). *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona, Anagrama.
- SENNET, Richard (2009). *El artesano*. Barcelona, Anagrama.
- SARLO, Beatriz (2005). “¿Pornografía o fashion?”. *Punto de Vista*, 83
- SARLO, Beatriz (2006). “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”. *Punto de Vista*, 86
- SPREGELBURD, 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”. *Otra parte* 15, primavera.
- STEINER, George (1978) [1972]. “Después del libro, ¿qué?”. *Sobre la dificultad y otros ensayos*. México, Fondo de Cultura Económica.