

**ARTICULO/ARTICLE**

**La “pija de oro” en *Las aventuras del Señor maíz* de Washington Cucurto.  
Algunas notas<sup>1</sup>**

**por Cristian Molina  
(CELA – CONICET)**

**RESUMEN**

*El presente trabajo consiste en notas de una investigación en curso. Las mismas dan cuenta del dispositivo de escritura de Washington Cucurto en relación con la pija de oro del negro que se implanta el narrador/personaje Tyson Grande/ Washington Cucurto/Norberto Vega en *Las aventuras del Señor Maíz* (2005). Nos interesa pensar que esa prótesis quirúrgica y corporal exhibe fuerzas (en un sentido deleuziano) que rigen toda la producción de Cucurto/Vega: la social, la económica, la sexual y la cultural latinoamericana. La pija de oro es, entonces, una condensación poética que exhibe la máquina de escritura como una bestia melancólica en cuyo cuerpo se desequilibran fuerzas en disputa por la literatura.*

*Palabras clave: Maquinaria – Narrativa Argentina – Washington Cucurto – *Las aventuras del Señor Maíz*.*

**ABSTRACT**

*The present article consists in notes from research in progress. They address Washington Cucurto's writing device with respect to the “negro”'s golden dick that the narrator/character Tyson Grande/Washington Cucurto/Norberto Vega implants into himself in *Las aventuras del Señor Maíz* (2005). We argue that such surgical and body prosthesis exhibits forces (in a Deleuzian sense) which govern all of Cucurto's/Vega's production: social, economic, sexual and Latin American cultural forces. The golden dick is, then, a poetic condensation which exhibits the writing machine as a melancholic beast in whose body forces in struggle for literature become destabilized.*

*Key words: machinery- body- Argentine narrative – Washington Cucurto - *Las aventuras del Señor Maíz**

**Introducción**

Desde hace algún tiempo, me parecía que el libro *Las aventuras del Señor maíz* (2005) constituía un centro –y un punto de inflexión– que condensaba las prácticas que Washington Cucurto/ Norberto Santiago Vega realizaba<sup>2</sup>. Nunca pude salir, tampoco, de la mera impresión

---

<sup>1</sup>El presente artículo se inscribe dentro de las investigaciones del PICT 2011-1005, "Ficciones en transición: representaciones liminales en la literatura y la cultura visual latinoamericana contemporáneas", dirigido por la Dra. Sandra Contreras. El mismo se desarrolla en el CELA-FHUMYAR-UNR.

<sup>2</sup> He sostenido en trabajos previos (“Una máquina del robo atolondrado”) que los modos de construcción del narrador, el personaje y el escritor en la máquina de escritura de Cucurto/Vega adquieren un acercamiento que tiende a fusionar o a confundir dichos niveles. Es decir, la misma máquina de escritura, sumada a las declaraciones de Cucurto/Vega en diversas entrevistas, genera la confusión –así lo llama Cucurto/Vega en sus entrevistas– entre la vida del narrador-personaje- autor Washington Cucurto y Norberto Santiago Vega, o con los diferentes seudónimos atribuidos a los personajes o narradores (Tyson Grande). Se trata de un juego de espejos y de deformaciones recíprocas que sufren las imágenes de personaje, narrador y escritor que se interfieren, como si todo el tiempo se tratase de una misma y diferente persona. El propio Vega, en sus entrevistas, al tiempo que trata de separar a los dos niveles (narrador-autor), no hace más que ponerlos en relación, como si ya el hecho de hablar de Cucurto implicase hablar de Vega y viceversa. Por este motivo, tenderé a repetir durante este trabajo, el acercamiento de estas instancias como si fuera imposible delimitarlas más que en su relación.



que esto provocaba y jamás, hasta hace poco, había podido formular un acercamiento posible a esa sensación vana y hasta meramente intuitiva que enfrentaba siempre la lectura del libro. Hasta que volví a él y pude encontrar algo así como una conjetura o, mucho menos, una huella de esa intuición que experimentaba. Pensé dos cosas. La primera, que la distancia –en términos de olvido– de los materiales de lectura se vuelve una operación necesaria para seguir explorándolos y hasta para alterar nuestras posiciones, enrareciéndolas hasta la contradicción, si la contradicción es, como sostiene Rancière en *La palabra muda* (2010), un modo de la experiencia literaria y una de las posibles salidas a la línea y alineación que supone el logocentrismo occidental y su división de lo sensible, a partir de la apertura de disensos en un mismo sensorio. Y lo segundo que pensé es que las disidencias que abren estas distancias entre los momentos de lectura impiden operar en una línea tranquilizadora, pero no pueden, sin embargo, prescindir de ella, sino que la atraviesan a partir de una performatividad en proceso y a través de sucesivos desvíos. Lo que sigue son simples notas de un desvío –tal vez una contradicción– que empezó a evidenciarse en la nueva lectura de *Las aventuras del Señor maíz* (2005).

## I

En la lectura que realiza Tamara Kamenzsain de la poesía de Cucurto en *La boca del testimonio* (2007), hay un enunciado de base que me parece que funciona para acercarnos a lo que ocurre con la praxis literaria en general de Cucurto/Vega. En efecto, la autora sostiene que el realismo atolondrado de Cucurto/Vega funciona como una máquina delictiva que se hace evidente desde *La máquina de hacer paraguayitos* (2006): “se trata de una máquina de vida más que de un aparato de referencias literarias”, “una verdadera máquina de parir”, “que alimenta casi todos los libros de Cucurto, incluida su narrativa” y que está en todas partes y que cualquiera puede ver (2007:129)<sup>3</sup>. Lejos de recurrir a la categoría de obra o de poética para entender el realismo atolondrado, Kamenzsain suplanta estas nociones por la de máquina/maquinaria y la define casi en términos de dispositivo deleuziano, como máquina de vida, de parir, alimento de todos los libros de Cucurto/Vega; es decir, como si fuera un sistema de fuerzas vivas –un cuerpo máquina–, deseante, que se explaya articulando y desarticulando una experiencia literaria que atraviesa toda una producción. Por eso mismo, más que una mera maquinaria “delictiva” o “del robo atolondrado”, la praxis de Cucurto/Vega podría considerarse, también, como proceso o devenir a partir del cual acontecen –sin un resultado

---

<sup>3</sup> El realismo atolondrado es una idea metapoética que aparece con insistencia en el interior de su producción, ya sea en las solapas o en el terreno estrictamente literario o, incluso, en entrevistas. Se trata de un concepto complejo, que admite diversas definiciones. En una entrevista, Cucurto/Vega sostiene que es “una designación que yo le di en joda a los textos” (Cavalli 1). Precisamente por ese carácter de joda, el realismo atolondrado se va definiendo sobre la marcha y varía desde definiciones temático-estilísticas (“es una mezcla de idiomas de la calle, guaraní, portugués, lunfardos, americanismos y de todo un poco, mezclado con muchas aventuras, sexo, cartón y amor” (Cavalli 1)), pasando por otras dos más procedimentales. La primera define lo atolondrado en Dalia Rosetti como el poder que la circunstancia adquiere en la estructura narrativa; pero se trata de una circunstancia que parece constantemente suceder ahí, enfrente de nosotros y que se nutre de lo vivido y del hacer. Es una definición vital-formalista, puesto que supone un acercamiento al lector de lo vivido como forma, del poder de la forma para hacernos percibir que eso se vive en simultáneo con la lectura, a pesar de que haya acontecido en el pasado. La segunda noción de realismo atolondrado es literaria y se relaciona con los planteos de Kamenzsain, a los cuales nos referimos, en torno de la idea del choreo. Cucurto/Vega postula la necesidad de “plagiar al plagiario”; o sea, de copiar lo que hacen otros o han hecho otros con la literatura y que son, a su vez, plagiarios –Arlt, Copi, Aira, Rosetti. Pero también chorear el material de la vida, copiando lo que la gente dice en la calle. El realismo atolondrado supone, así, una especie de máquina de reproducción de discursos.

definitivo o definitorio— distintas piezas que se van integrando/desintegrando a esa máquina a través de engranajes y de energías —fuerzas— diferentes<sup>4</sup>.

## II.

*Las aventuras del Señor Maíz* (2005) se abren y se cierran con un marco que abraza toda la serie de relatos del libro. Es la transformación de Tyson Grande/ Santiago Vega/ Cucurto en Señor Maíz. De modo que la máquina narrativa arma una estructura envolvente, que articula —y atraviesa— el resto del texto. Lo central de esa transformación y de la estructura es la pija de oro que se elabora en el local de un orfebre gay del Once. No se trata, sin embargo, de un elemento meramente simbólico, fálico, sino de algo concreto —una pieza o un engranaje nodal; una parte de un cuerpo, incluso— que hace evidente las energías (fuerzas) que movilizan la maquinaria: clase, sexo, economía y cultura.

## III.

**Clase.** Porque la pija de oro es el sueño de Idalina: “Cucu, Cucu, vuélvela de oro, ay, ay, vuélvela de oro. De esa manera podrías dejar este yotibenco horrible y ese supermercado, y yo la calle” (Cucurto 2005: 16). Es, así, el sueño de todo un sector de inmigrantes: “Me quedé pensando en eso de que habían ido muchos dominicanos. ¿Eso quería decir que todos los negros estaban cubriéndose la pija de oro?” (Cucurto 2005: 18). Pero también es parte de un clisé social que circula discursivamente para descalificar el narcicismo machista y que la maquinaria reproduce a partir del sistema de robos en el que se basa el realismo atolondrado<sup>5</sup>: ¿Pero qué te creés, que tenés la pija de oro? Entonces, la pija de oro es un clisé social que se vuelve real, por lo tanto, intolerablemente delirante hasta la abyección —como veremos— y que reproduce toda su diferencia de clase a partir de las utopías que despierta en un sector de desplazados —inmigrantes, cumbianteros, tickis, repositores.

La pija de oro es el corpúsculo donde se visibiliza la clase, con sus aspiraciones, no solo sexuales, sino también de ‘progreso’ utópico concretas. En realidad, *Las aventuras* está movida por esta especie de energía social que tiende a producir una diferencia. Ya en el comienzo del libro, leemos: “Y nunca escuché a Pink Floyd, Led Zeppelin, The Doors, Queen, The Rollings Stones, como todos los demás chicos que habían nacido en Quilmes esa vez” (Cucurto 2005: 12). Incluso, en uno de sus libros de poemas, *El hombre polar regresa a Stuttgart* (2010), la máquina itera estas formas de señalar la diferencia social en el poema “Los jóvenes artistas de la Schloss Solitude”. Allí, el poeta becado tiende a trazar una diferencia radical entre los chicos que:

---

<sup>4</sup> Ahora bien, toda máquina, y en particular en Deleuze, es partícipe de una cierta ambigüedad que se resuelve, sin resolverse, en el pleno proceso de su devenir. Si para Deleuze (2000, 2006 a, 2006 b y 2009, entre otros) el poder puede pensarse como una máquina deseante que subroga unas fuerzas dentro de su dispositivo maquínico, también existen pequeñas máquinas deseantes que ofician como puntas maquínicas o puntos de fugo que desestructuran y desterritorializan la máquina del poder desde su interior. Digamos que las máquinas encastran unas dentro de otras a través de vectores de fuerzas que van configurando corpúsculos o máquinas entre máquinas a partir de un sistema de engranajes o de pliegues. Las máquinas se construyen entre ellas o aparecen como partes o ensambles de otras. Los cuerpos las manipulan o funcionan en su interior, constituyéndose.

<sup>5</sup> Para un análisis más profundo sobre robo y realismo atolondrado, véase mi trabajo Molina, Cristian, “Una maquinaria del robo atolondrado. Los relatos de mercado de Washington Cucurto”, *Argus-a*, 2012.

fumando marihuana y bajándose un yogurt  
los artistas de la Schloss solitude escriben versos  
y componen aparentes melodías.  
Son tan lindos y extraños, viajeros de otro mundo,  
al que jamás tendré acceso. No obstante,  
por esta vez me codeo con ellos. (Cucurto 2005: 11)

Y, aclara que, luego de que se van a dormir, ocupa sus asientos para “llenarlos de ordinariéz, Once, cumbia y suciedad Sudamericana en desuso” (Cucurto 2010: 11). Donde la suciedad sudamericana en desuso recuerda la idea de “cultura bastarda” que Alberto Fuguet y Edmundo Paz Soldán (*Se habla español* 2000) emplean para referir a la cultura popular relegada que usa la literatura a partir de una clara filiación con Manuel Puig. Solo que en Cucurto/Vega, esa cultura en desuso (por la literatura) sería la del submundo de la cumbia o de los sectores de inmigrantes de los barrios de Once y de Constitución. Su apuesta sería hacer un uso literario de esa cultura. Es por este motivo que, en una entrevista realizada por Paula Bistagnino, la periodista tiende a resaltar que sus libros –todos– hablan de un submundo a los ojos de la clase media y que Cucurto “nació en Quilmes, hijo de una familia de trabajadores que, como máximo, aspiraban a que su hijo tuviera un empleo fijo, y llegó sólo hasta tercer año del secundario” (2012: 1). Por lo tanto, la maquinaria de Cucurto opera codeándose, pero también ocupando los asientos con/de una clase social de artistas, la de los chicos de la Schloss solitude, chicos de clase media o alta, para esgrimir desde ese mismo lugar una diferencia radical llena de suciedad sudamericana en desuso. Por ende, no se trata de tender, como lo plantea Idalina respecto de la pija de oro, simplemente desde una posición social a otra más jerarquizada, sino de ocupar lugares con la diferencia radical de la clase, llenando el espacio de una abyección social que es también cultural, para generar un espacio de producción diferenciado. La clase opera, así, como repertorio cultural y simbólico. Se pretende, entonces, introducir en los espacios donde la clase social está excluida todo su mundo, ocupándolo, y haciendo indigerible “estéticamente” esa diferencia a través de la convivencia, porque dentro del colegio, no hay lucha de clases, sino codeo y ocupación, invasión si se quiere, que corrompe los espacios consolidados en su comunión y convivencia.

#### IV.

**Sexo.** La pija de oro es el órgano que desata el poder sexual del cuerpo de Tyson Grande/Cucurto/ Vega. Dicho poder se entiende como una liberación positiva del acto sexual sin obstáculos para su consumación. Ni siquiera obstáculos de tipo genérico, porque la pija de oro deviene entre el sexo y el género, posibilitando que la energía sexual encuentre sus objetos en hombres y en mujeres, sin discriminación de ningún tipo (de ningún tipo). Pero, al mismo tiempo, el poder de la pija de oro se esgrime desde un discurso que se distingue como heterosexual genéricamente, al punto de que el primer contacto homosexual se dará mientras Cucurto/ Vega/ Tyson Grande esté anestesiado en el quirófano del orfebre gay: “Me sentí mal, con bronca. Justo un puto iba a recubrirme la pija de oro. Maldición, seguro va a dormirme con anestesia y me va a dejar la pija a la miseria (Cucurto 2005: 17)”. El temor heterosexual por el sexo homosexual, sin embargo, no impide que la pija de oro libere al cuerpo más adelante –aunque con mediación del dinero:

–Gustavito, vení agarrámela.  
–Tengo miedo Sr. Maíz.

–Vení, no tengas miedo, para ser auténtico discípulo del Sr. Maíz hay que probar todo –le dije poniéndole una mano en el hombro. (Cucurto 2005: 85-86)

Esta especie de liberación de los cuerpos a partir del sexo reaparece en todas las piezas de la maquinaria de Cucurto/ Vega, tensionando las prescripciones genéricas a partir de su devenir. Así, por ejemplo, en *El curandero del amor* (2007) una bicicleta se monta a un patrullero y calienta a toda la gente de la calle que se nuclea alrededor y libera sus energías con aplausos y fiesta. O también es la emancipación –en términos de igualdad, según Rancière– de los cuerpos de los esclavos negros por San Martín en *1810. La historia de mayo contada por los negros* (2008). O es lo que sucede en “El amor es mucho más que una novela de quinientas páginas” (2007) entre los escritores esclavos de la agencia de Pérez Lindo.

Por lo tanto, la pija de oro es el órgano que permite visibilizar abyectamente esa energía de emancipación de los cuerpos que, sin ambigüedad, instaura un espacio utópico. La abyección se da precisamente por la disociación plena de cualquier determinismo que intente operar sobre el deseo sexual y no solo respecto de las divisiones entre sexo y género. También escapa a prescripciones respecto de la edad –niñas enfermas y viejas pasan por la pija de oro–, de profesiones y de clases sociales –hijas del supermercadista en Zelarayán, esclavos, o escritores–, de relaciones afectivas –amigxs–, y de estados –una mujer en pleno aborto en *El curandero del amor*. Las imágenes del sexo, así, se vuelven intolerables y emancipan la energía como plena liberación corporal, por fuera de las sublimaciones que el malestar de la cultura impone. Esta es una de las cuestiones que ha generado que la literatura de Cucurto/Vega sea leída por Beatriz Sarlo (2006) o Josefina Ludmer (2010) solo desde la ambigüedad respecto de los sectores populares, cuando en realidad hay allí una positividad afirmativa plena relativa al sexo como potencia emancipadora que produce efectos de difícil digestión en la sensibilidad de algunos lectores. La ambigüedad es de esos lectores, no de la maquinaria de Cucurto, al menos en este aspecto. Y esto también porque el clisé discursivo y social de “tener la pija de oro” implica que, al volverse real, el mismo solo sea posible en el extremo de su significación: aquél/la que se coge a todxs y con el/la que todxs quieren coger.

## V.

**Economía.** La pija es de oro. Como los libros con tapa de oro de *El curandero del amor* (2007), o el poema que esplende como el dinero en *Cosas de negro* (2003), el patrón mercantil aparece para señalar que la economía es constitutiva de la máquina. De hecho, el capítulo, relato o apartado del libro –Cucurto se cuida de poner en suspenso si el libro se trata de una novela o de un conjunto de relatos– comienza con una descripción de los tipos de oro y de sus potencialidades específicas. Entonces, la economía surge de las diferencias del oro y del valor de esas diferencias. Compone un sistema abstracto de valores: un mercado latinoamericano del oro. La diferencia se da, sin embargo, en torno a un mismo patrón: el oro. Pero el valor construye la diferencia a partir de sí mismo:

El oro paraguayo es muy distinto al oro peruano o al oro boliviano. Si sos morocho, te lo ponés y parecés un taxi, andás relampagueando en el subte o en las calles. [...] Dicen que el oro peruano atrae a los negros, cuando te bañás y entra en contacto con el agua, suelta en el aire un olor que excita a los mulatos. Por eso este tipo de material tiene entre sus usuarios al mundo gay de la noche. [...] hay que decir del oro boliviano que es el más liviano, se lo usa para cadenas y pulseritas, trae buena suerte, tiene una buena mezcla de cobre que lo vuelve de un

brillo muy hermoso. Además, dicen que atrae a las hadas de la noche, Putas y bailanteras (Cucurto 2005: 13-14).

Y esa diferencia del valor del oro radica, casi siempre, en atribuciones que van más allá del dinero, que hacen, en definitiva, de un fetichismo sexual el valor de cambio último del dinero. Cada diferencia sexual es un plus. Pero un plus también nacional. Como si lo nacional o la nación se reconstruyera en lo mismo, en el oro, pero para marcar su diferencia en pleno momento en que lo nacional mismo ha sido puesto en sospecha (Canclini 2010 y Ludmer 2010, entre otros). No se trata, sin embargo, de una diferencia esencialista: la nación o lo nacional es lo que se dice del oro, no es algo en sí mismo. Por lo tanto, se trata de valores nacionales del mercado del oro atribuidos por el lenguaje, inventados por lo que se dice de él. Es una creencia que se torna verdad y que los diferentes mercados (de la edición, o financieros) siguen produciendo y aprovechando para obtener rentabilidades. La nación vuelve entonces como distinción de un patrón económico. Y reproduce, en este sentido, las lógicas de segmentación que las multinacionales operan a nivel global (véase Canclini 2000, Appadurai 2001 y Sassen 2006, entre otros), cada una con una distinción sexual específica.

De todos modos, en *Las aventuras del Señor Maíz* (2005), la fuerza que opera en esos valores nacionales es el puro plus sexual. Lo que se constituye, entonces, es una economía del oro en la maquinaria que ofrece siempre un plus. Es que la maquinaria narrativa funciona articulando la tuerca de la economía, del dinero o del oro con otra que la desborda. La economía de la maquinaria no es una economía liberal pura, de flujos financieros y de ajustes económicos. La economía de la maquinaria siempre actúa desatando efectos más allá de sí misma. Solo así puede entenderse la experiencia de la editora *Eloísa cartonera*, que gestiona Cucurto, como un negocio (verdulería-librería-cartonería en un primer momento) que si bien requiere sustentabilidad económica, articula la misma con la necesidad de generar cultura, trabajo para los cartoneros, libros artesanales alternativos a los circuitos editoriales grandes. No se trata, entonces, solo y siempre de pensar la pija de oro de la maquinaria narrativa como un recurso en el sentido de Yúdice (*El recurso de la cultura* 2002), sino como una economía autosustentable contra-neoliberal que enfatiza en la venta y en la economía, pero que se pone al servicio de prácticas (y producciones) que están más allá de la misma, de un plus que se sobreimprime sobre el valor económico, sin denegarlo.

## VI.

**Cultura.** Porque la pija de oro es la condición para convertirse en el Sr. Maíz a través de un ritual semejante al rey momo carnavalesco, que los dominicanos festejan en el *yotibenco*. Se presenta como una de las conmemoraciones latinoamericanas y nacionales que, a través de la creencia, se itera ritualmente como festejo. Se trata, entonces, de una pieza cultural de los sectores desplazados y marginales del *yotibenco*, análoga a los tesoros de clase que Cucurto/Vega emplea para diferenciarse de los demás (cumbia o materiales en desuso, plantea, recordemos). De modo que la pija de oro es un artefacto y una creencia cultural que se vuelve real a través de un artificio, la cirugía, y que moviliza todos los cuerpos de la maquinaria. Es el salto a lo real de un invento cultural que permite distinguir socialmente, pero también nacional y regionalmente.

Porque la cultura con sus producciones simbólicas diversas, en Cucurto, igual que el sexo, moviliza y organiza los cuerpos, pero en bloque, instituyendo y constituyendo una realidad inventada como creencia. Esto es evidente en los escritores esclavos de “El amor es mucho más que una novela de 500 páginas” cuando se enteran de que en esa Agencia, Vargas

Llosa produce la realidad a medida que la escribe a través de un archivo mágico de Word en la computadora. No es inocente que se trate de uno de los representantes del Boom que han deificado internacionalmente las tradiciones populares latinoamericanas, haciéndolas digeribles en el mundo. El archivo exige que la realidad sea escrita permanentemente porque si no se producirá el fin del mundo. Pero en un momento, Vargas Llosa muere y quienes toman el control son los escritores esclavos que hacen delirar el mundo, alterando todos sus parámetros. También es notable en las innumerables canciones de cumbia que se vuelven reales o en las referencias del mundo de la cumbia en *Cosas de Negros* (2003) o en los poemas de Cucurto. En el relato “Fantasía Tropical” (aún inédito), la hérúa Fantasy es una de las integrantes del grupo de cumbia villera *Fantasma*, que desde 2001 apuesta por una mezcla de estilos de cumbia con el hip hop, el tecno y el pop. En muchas de las fotos que se exhiben en la página web del grupo, Fantasy aparece con trajes similares a los de la mujer Maravilla. En “Fantasía tropical”, la mujer se vuelve, así, una hérúa latinoamericana que se agiganta hasta el delirio. Por lo tanto, la cultura en desuso, al tiempo que se vuelve sustrato del delirio ficcional, siempre plantea la posibilidad de volverse real, de crear realidad.

La pija de oro es una producción de la cultura latinoamericana en desuso que se vuelve o que circula en la realidad de la ficción a través de un artificio artístico diverso, que va desde la escritura a un show de cumbia. Al punto de que las producciones culturales populares y latinoamericanas saturan toda la maquinaria de Cucurto constituyéndola desde adentro.

## VII.

Sin embargo, muy pocas veces estas energías aparecen movilizándose todas juntas una pieza de la maquinaria como en la pija de oro. La mayoría de las veces entran en una especie de *agón* o de lucha entre ellas, o en subrogaciones diferentes, que ya insinuamos en algunas notas precedentes. Digamos que las energías rara vez aparecen coagulando una parte de la máquina y que su situación más común es la lucha o la subrogación entre ellas. No son siempre complementarias, sino que se imprimen unas sobre las otras, subordinándose o generando transformaciones, pasajes, de unas a las otras. Por ejemplo, cuando Tyson Grande/Cucurto/Vega describe las góndolas de verdura como un arte, sabemos que ese arte – como una de las formas de la cultura– está controlado, ultra controlado por el gerente y por los guardias de seguridad del súper –por la economía de la ganancia. De modo que si alguien usa una hoja de lechuga para escribir un poema, intervienen los agentes del control del súper para aniquilarla. Se trata, entonces, de asistir a una lucha entre economía y cultura en el interior del supermercado, con resultados abiertos e inquietantes. Porque si la narración afirma que el arte es posible en el centro mismo del supermercado y con sus mercancías como materiales –incluso pensando la góndola como composición artística–, los controles asedian y están ahí para destruir todo aquello que escape de la lógica de la exhibición para el uso o el consumo. De todos modos, es el arte, siempre, el que saca de sí al súper y activa sus mecanismos de control, como el poeta Zelarayán que es tirado de los pelos por los guardias de seguridad debido a que se ha transformado en una Bestia que rompe y desordena el mercado. Pero incluso para aquellos sujetos progres que pueden pensarse como pertenecientes a la cultura y que están en contra del supermercado (como epítome del capitalismo):

-¿Cuál es vuestro gusto? ¿Existe vuestro gusto? El gusto de ustedes, salamines, es el de la televisión y Página/12. No tienen gusto, larvas, están acá porque vieron una propaganda en la televisión o porque quieren esnobiarse viendo pasar una

modelo más puta que las dominicanas de Constitución. Explíqueme cuál es su gusto.

-Simplemente decimos que no podemos percibir nada, señor...

-Sí, no es nada personal contra nadie, simplemente no disfrutamos su placer, o no sabemos apreciar como usted al mirar la góndola.

[...]

-Sí, señor, usted no es más que una víctima del capitalismo infame que estamos viviendo...

-Por eso, lo invitamos a firmar este papel para exigir un plebiscito para anular los supermercados del país.

Yo:

-¡A mí invítenme una cerveza, perejiles! Y después empezamos a hablar. Ustedes quieren eliminar los supermercados con sus ideas progresistas y no pueden ver la belleza de una góndola de verduras. ¡Díganme cómo piensan bajar los supermercados si ni siquiera pueden ver una góndola! (Cucurto 2005: 31-32)

No se trata, entonces, de una apuesta por la cultura dentro de la división estética de lo sensible relativa al régimen estético del arte por el arte, desconectado del supermercado, sino de la posibilidad de pensar un arte en el supermercado en todas sus instancias, con todos los peligros que ello implica, porque el arte es el que genera descontrol en su interior, al igual que la cumbia pone en movimiento los cuerpos y los lleva al paroxismo. El arte (y la cultura) es aquel que libera la Bestia (Zelarayán) que pone en jaque y en vilo el mundo del consumo. Por eso, solo encontrando aquello que se defiende en lo que se ataca, es posible comprender cómo el capitalismo ha incorporado en su interior instancias críticas que se pensaron separadas de él durante mucho tiempo, como la misma producción artística (Chiapello – Boltanski 2002). Pero que hoy, desde ahí, con su bestialidad, son un peligro siempre latente para el capitalismo. Si esto es también un peligro para el arte, pareciera ser la forma en la que Cucurto imagina no sólo su supervivencia, sino la continuidad de una lucha que puede desestabilizar al capitalismo.

Otra veces, la economía actúa emancipando el sexo, expandiéndolo más allá de su género, como en la escena final del Sr. Maíz, donde Cucurto plantea que para hacer dinero en un solo día, hay que cogerse a todos, e insta a sus compañeros del súper a practicar con él sexo homosexual. Pero a veces, todo lo contrario, como en *El Curandero del Amor* (2007), cuando el Secretario de Cultura le ofrece a Cucurto/ Vega vender libritos para entretener en las sesiones de aborto:

El secretario se retiró. Me dejó su tarjeta y al final terminé transando, aceptando la changuita estatal. Y mi ticki me odió, se levantó enojadísima conmigo. ¿Para qué estamos en un telo si no se te para?

Y pegó un portazo.

Para hacer dinero, niña, pa ligar unos mangos, me dije para mí en silencio, mientras desde la puerta El Lobi me saludaba con un “vuelvan pronto, chicos”. (Cucurto 2007: 123)

Aquí la cultura como dinero, pero también como política, impide la erección y coarta cualquier tipo de posibilidad sexual. Por lo tanto, las resoluciones de esas luchas, tensiones y complementariedades entre las energías de la máquina son múltiples.

La clase social también traza sus conexiones con la cultura, atribuyendo valor a unas piezas artísticas sobre otras: la cumbia, la literatura de Dalia Rosetti/Fernanda Laguna, la cartonera. Pero también reivindicando el valor económico de la cultura como táctica y como forma de supervivencia de una clase social en las innumerables entrevistas que Cucurto/ Vega otorga; señalando el gesto arltiano que también sostiene la praxis artística. La clase social es además, la energía que define los espacios de los barrios donde se mueven los cuerpos –Once, Constitución– permeando y componiendo un mundo a partir de la reproducción (que es también una edición) de sus lenguajes, de sus lugares (el yotibenco) y de sus trabajos (el vendedor ambulante, el repositor, el cajero, el cantante de cumbia, el curandero). Pero la clase nunca es condicionante y nunca se subordina al sexo, sino que este la domina y permite los intercambios y las desestabilizaciones rígidas de las etiquetas sociales, como en *El amor es mucho más que una novela de 500 páginas*, cuando el negro sudamericano desempleado garcha con las alemanas burguesas que se calientan por su color de piel, gracias a lo cual puede salir de la indigencia, sobreviviendo por medio del placer sexual que puede otorgar. De este modo el sexo, el placer sexual, atraviesa las etiquetas sociales y étnicas y las emancipa.

Como vemos, las energías que aparecen en la pija de oro generan diferentes articulaciones entre ellas en el despliegue de la maquinaria de la escritura, a través piezas y de momentos que no son lineales, ni tienen porqué serlo, ya que instauran núcleos de disidencia entre ellos que generan situaciones diferentes a partir de su repetición. En esas diferencias tienen peso las circunstancias que se van generando en las producciones de Cucurto/ Vega, pero también por las cuales atraviesa Cucurto, porque recordemos, en parte la maquinaria del realismo atolondrado opera “como si” fuera una forma plagiada de la circunstancia y como traducción formal de un vitalismo que articula la práctica literaria, de modo que cada momento vale en sí y por sí mismo, independientemente de las piezas maquinicas en las que se inserte<sup>6</sup>. Por ejemplo, esto es particularmente evidente en los relatos de mercado que se reconstruyen en la narración, como una verdadera lucha entre cultura y economía, sobre todo cuando el pasaje de publicación a Emecé o a Random House Mondadori del propio Cucurto/Vega, genera traducciones en el plano de los temas en los que comienzan a aparecer agentes multinacionales, cuando en los relatos previos solo aparecían insinuaciones de la producción cartonera. De modo que la maquinaria opera un “como si” vitalista a partir de estas energías que ponen en funcionamiento diversas piezas, como la pija de oro. Y esto tiene una consecuencia de máxima: los resultados, como en Aira, pasan a un segundo plano, lo interesante es la experimentación –en el sentido de producción de experiencia, no de experimento, ni tampoco en un sentido estrictamente benjaminiano– con una suerte de bestialidad que se consume a través de la literatura por medio de shocks de esas fuerzas que reaparecen en la producción narrativa. Es decir, como si una bestia, análoga a Zelarayán y a la energía de la cultura, operase la máquina, desestabilizándola incesantemente, con una energía que reconduce las demás energías que movilizan la práctica literaria hacia una inmediatez con lo que se tematiza; incluso más allá de sí misma o, a veces, dificultando su valoración sin reparos en distintos planos porque no hay énfasis en los resultados técnicos o morales.

## VIII

Burton, en *Anatomía de la melancolía* (1974), y Benjamin (1991), en *El origen del drama del barroco alemán*, han descrito cómo la melancolía se padece y se manifiesta en los cuerpos, en tanto desequilibrio de humores, con predominancia de la bilis negra, que sume la

---

<sup>6</sup> Ver nota 3 de este trabajo.

mirada en la tierra y que provoca, según el primero, una alteración de la imaginación. La melancolía deviene, así, un desequilibrio y un desarreglo corporal por la sobreimpresión de un humor sobre otro que se traslada a lo imaginario, poblándolo de fantasmas que retornan una y otra vez para reafirmar su presencia ausente. Estamos lejos de considerar la teoría de los humores como explicativa de la corporalidad contemporánea. Pero sí nos interesa señalar que esas fuerzas en puja dentro de un mismo cuerpo y de la máquina literaria de Washington Cucurto/Norberto Vega, generan fantasmagorías melancólicas que interrumpen la escritura, recuperando un objeto ausente que se presentifica en un regodeo imaginario delirante en el devenir de la ficción (véase, Agamben 1995). La pija de oro es, así, la emergencia de un fantasma de la imaginación producto del desequilibrio de todas las fuerzas de la maquinaria (melancólica) de Cucurto/Vega. Configura una especie de corpúsculo imaginario a partir de un clisé que se vuelve real en la ficción y que moviliza toda la escritura del libro que abre y cierra con esa imagen. La pija de oro es –en la realidad de la ficción– y no es –en su reproducción como clisé llevado al extremo en su irrealidad como imagen–, para hacer presente un equilibrio perdido, muerto, entre las fuerzas que interrumpen la escritura, al que la maquinaria, sin embargo, se resiste a enfrentar como ausente. La pija de oro es el fantasma imaginario en el cual la economía, la clase social, el sexo y la cultura materializan una imagen comunitaria, y equilibrada, en el devenir de una maquinaria de escritura desequilibrada por ellas mismas.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **Corpus**

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

CUCURTO, Washington (2003). *La cartonerita*. Bahía Blanca, Vox.

CUCURTO, Washington (2005). *Como un paraguayo ebrio y receloso de su hermana*, Bahía BLANCA, Vox. CUCURTO, Washington (2005). *Las aventuras del Sr. Maíz*, Buenos Aires, Interzona.

CUCURTO, Washington (2006). *La máquina de hacer paraguayitos*, Buenos Aires, Mansalva.

CUCURTO, Washington (2007). *El curandero del amor*, Buenos Aires, Planeta.

CUCURTO, Washington (2008). “El amor es mucho más que una novela de quinientas páginas” en *Cuentos 3. Uno a uno*, Buenos Aires, Sudamericana.

CUCURTO, Washington (2008). *1810. La revolución de mayo vivida por los negros*. Buenos Aires: Emecé.

CUCURTO, Washington “¿Por qué hay que leer a Dalia Rossetti?” en <http://www.Eloisacartera.com.ar/rosetti.html>

## Citada

AGAMBEN, Giorgio (1995). *Estancias. La palabra y el fantasma en la literatura occidental*, Valencia, Pretextos.

APPADURAI, Arjun (2001). *La modernidad desbordada*, Buenos Aires, FCE.

BENJAMIN, Walter (1991). *Origen del drama del barroco alemán*, Madrid, Taurus.

BISTAGNINO, Paula (2012). “Me critican por una cuestión estética” (Entrevista). *Diario La Mañana*, Sección Puntos de vista, Neuquén, 8 de enero.

BURTON, Robert (1947). *Anatomía de la melancolía*, Buenos Aires, Espasa Calpe.

BOLSTANKI, Luc - Chiapello, Eve (2002). *El espíritu del Nuevo Capitalismo*, Madrid, Akal.

BOTTO, Malena (2006). “1900-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial”. De Diego, José Luis, *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, FCE.

CONTRERAS, Sandra (2009). “Economías literarias en la ficción argentina del 2000 (Incardona, CASAS, Cucurto, Llinás) en *Actas del II Congreso Internacional Cuestiones críticas*, Rosario.

DELEUZE, Giles (2000). *Nietzsche y la filosofía*, Barcelo, Anagrama.

DELEUZE, Giles (2006a). *La literatura y la vida*, Córdoba, Alción.

DELEUZE, Giles (2006b). *Mil mesetas*, Buenos Aires, Pretextos.

DELEUZE, Giles (2009). *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Buenos Aires, Cactus.

FUGUET, Alberto y Paz Soldán, Edmundo (2000), *Se habla español. Voces latinas en USA*, México, Alfaguara.

KAMENZSAIN, Tamara (2007). “Testimoniar sin metáfora. Los casos Washington Cucurto, Martín GAMBAROTA, Roberta Iannamico”. *La boca del testimonio*, Buenos Aires, Norma.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2001). *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós.

GACÍA CANCLINI, Néstor (2010). *La sociedad sin relato*, Buenos Aires, Katz.

LUDMER, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Molina, Cristian (2012). “Una máquina del robo atolondrado”. *Argus-a*, Vol. I, 5: 1-48.

RANCIÉRE, Jacques (2010 a). *La palabra muda*, Buenos Aires, Eterna cadencia.

RANCIÉRE, Jacques (2010 b). *El reparto de lo sensible*, Santiago, LOM.

SARLO, Beatriz (2006). “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”. *Punto de Vista*, 86: 1-6.

SASSEN, Saskia (2007). *Sociología de la globalización*, Buenos Aires, Katz.

YÚDICE, George (2002). *El recurso de la cultura*, Barcelona, Gedisa.