

Mónica Bueno

Este artículo intenta mostrar algunos elementos de la escena literaria argentina contemporánea y definir la forma del "nuevo panteón". La selección implica hacer visibles algunos nombres y condenar

Vidas literarias

a la invisibilidad a otros. Selección "natural" en la Argentina

darwiniana de la supremacía de los más fuertes contemporánea:

¿Cuál es la fortaleza de la literatura contemporánea?
tres nombres de autor

¿El gusto del crítico? ¿La visibilidad del autor? ¿Los premios? ¿La consagración mediática? ¿La marca

de la academia? La literatura circula en esos entramados y define su inscripción.

Es posible pensar la literatura de un país en términos de una cartografía de nombres propios, como si fueran lugares precisos de un mapa. El nombre propio, bien lo sabía Foucault, aglutina y define. En verdad el nombre de un artista determina esa ecuación tan precisa que definió Agamben: la vida puesta en obra.

La cartografía parece más complicada para un crítico cuando debe hacer un recorte contemporáneo. Debe elegir algunos nombres y algunas obras para exhibirlos. En este caso, se trata de mostrar algunos elementos de la escena literaria argentina a lectores de otra lengua y definir entonces la forma del "nuevo panteón". La selección implica hacer visibles algunos y condenar a la invisibilidad a otros. Selección "natural" darwiniana de la supremacía de los más fuertes ¿Cuál es la fortaleza de la literatura contemporánea? ¿El gusto del crítico? ¿La visibilidad del autor? ¿Los premios? ¿La consagración mediática? ¿La marca de la academia? Estos ingredientes, todos y cada uno, despiden un tufillo de imprecisión, de azar. La literatura circula en esos entramados y define su inscripción.

En este artículo intentamos argüir la forma del engranaje: la huella de la tradición propia, la construcción de una figura de autor. En este caso los nombres propios que elegimos se incluyen en alguno de estos modos. Su inscripción en la literatura argentina pone la fotografía del pasado, elige los modos de ver esa fotografía y desanda el relato de la cultura nacional.

El legado de los noventa

Al promediar los años 80, la producción de un grupo de escritores jóvenes invadió el mercado editorial. En los 90, estos escritores conforman una constelación fuerte que tiene rápida entrada en los medios de comunicación y que traducen esta genealogía de lo nuevo de manera diferente. Si como señala María Teresa Gramuglio,¹ las vanguardias instalan esa genealogía de lo nuevo, las respuestas de los 90 a esa tradición que se instala en los 20 son diferentes. Es posible establecer dos formaciones con presupuestos de escritura diferentes: aquéllos que apuestan a la experimentación y continúan esa tradición vanguardista y los otros, quienes prefieren recuperar el relato en la novela, y apuntan al trabajo del armado de una historia por sobre la experimentación en los procedimientos. Los primeros, en una suerte de dandysmo trasnochado, conjugan todos los gestos de transgresión del vanguardista del 20 en una suerte de paródica representación, a saber: se reúnen en una tradicional confitería de la calle Florida, se conforman como grupo y redactan un manifiesto donde justifican su nombre *Shangai* y se autodefinen (“Shangai es una nostalgia que no está en el pasado ni en el futuro”). Martín Caparrós, Alan Pauls o Sergio Bizzio, entre otros, fundadores de la revista *Babel*, apuestan a la construcción de la figura del escritor con declaraciones en los medios y con el ejercicio de un periodismo crítico que se transforma en una permanente autopostulación.

Como los límites en estos temas son siempre endeble, el otro grupo tampoco está lejos de estas estrategias de legitimación en el mercado. Si bien, su producción retoma otra tradición, construyen a partir del cruce de la concepción tradicional de la novela con los juegos temáticos del fin de siglo. Citemos, por caso, las novelas de Rodrigo Fresán y Juan Forn.

Ni unos ni otros adolecen de inocencia frente al mercado, ninguno de ellos acepta la muerte del autor o por lo menos, esa agonía lenta que Macedonio le había decretado en los 20. Su presencia, la personal, no sólo la de sus textos, es constante.

En un encuentro de narradores realizado en 1991², se trabajó sobre la discusión de una encuesta que remeda las que publicaba la revista *Martín Fierro* en la década del veinte ya que, como aquéllas, se preocupa por establecer linajes en base al sistema de reconocimiento y por acotar la definición de un “idioma de los argentinos”. El nombre de Borges inunda las respuestas de los escritores y la polémica surge básicamente por el lugar en que cada uno se ubica en relación con la estética borgeana, en esa “novela familiar” que es la literatura argentina, al decir de Ricardo Piglia. Si en los veinte, los nombres de Lugones, Rojas o Gálvez, son discutidos por los jóvenes por parricidio y por homenaje, la figura de Borges en los noventa sigue siendo un punto insoslayable y polémico a la hora de armar el álbum de fotos del escenario intelectual.

Pasado el milenio, acomodados ya en el nuevo siglo, otros escritores más jóvenes le han arrebatado a aquellos el parricidio, la sorpresa, la novedad. En ese juego de la vida puesta en obra, extreman ficciones, patean el tablado y buscan la inscripción.

¹ En su artículo “Genealogía de lo nuevo”, María Teresa Gramuglio intenta, a partir del fundamento de lo nuevo señalado por Adorno, registrar las marcas de esa genealogía en producciones de los 90’ de algunos escritores jóvenes. Su hipótesis de trabajo es la siguiente: “Este recorrido mostrará seguramente que narrar hoy en la Argentina no es sólo narrar desde Borges (aunque su figura siga presidiendo la novela familiar de más de un novelista), sino que se ha ido configurando una trama densa de textos en el interior del cual se diseña un árbol genealógico (...) Desde ellos, y también contra ellos, escriben, hoy, los nuevos. Cfr. *Punto de Vista* Año XIII, Número 39, dic. 1990.

² Las respuestas y las discusiones de este reunión de narradores se publicaron con el título *Encuentro en el bosque. La Argentina como escenario*. Bs. As.: Sudamericana. 1993.

Fabián Casas: cuando el lenguaje brilla

Fabián Casas aparece en la escena literaria como poeta. *Tuca* (1990), *El Salmón* (1996), *Pogo* (2000), *Bueno, eso es todo* (2000), *Oda* (2004), *El spleen de Boedo* (2004) son algunos de sus libros. Sólo un pequeño ejemplo de Casas como poeta:

Me pregunto

*Definitivamente este es mi rostro de hoy;
Ojeras marcadas, pelo desparejo;
los labios hinchados. Nada más.
Me pregunto, porque puedo hacerlo,
cómo será tu rostro de hoy;
mientras tu corazón late al revés,
hace ya cuatro años
bajo la tierra.*

El bosque pulenta es un primer ejercicio narrativo que sigue en *Los Lemmings y otros* (2005) ¿Quién es Fabián Casas? Un blog con su nombre y en él una biografía parecen ser buenas entradas para presentarlo. La presentación es elocuente: *Este es un pequeño homenaje al border number one de Boedo*. Es cierto: Casas nació un 7 de abril de 1965 en Boedo. Sin embargo, poner de relieve este dato revela ya una inscripción. Boedo no es sólo un barrio de Buenos Aires, remite, en la cultura nacional, a aquellos jóvenes, “hijos de inmigrantes” que, en los años veinte, intentaron oponerse a los muchachos de Florida (Borges a la cabeza), “argentinos sin esfuerzo” tal como los boedistas los llamaban. Se trata de una inscripción fuerte en una tradición literaria, cultural e ideológica. Resulta pertinente anotar que la vanguardia en la Argentina se funda en presupuestos de oposición que atienden esencialmente a dos modos de abordar lo nuevo: Florida y Boedo. Si Florida trabaja, con matices, la ideología estética de la novedad (novedad que se traduce en metáforas ultraístas, en nostalgias borgeanas o en miradas futuristas que espejean lo real como fotografías girondinas), Boedo apuesta al arte al servicio del proletariado, es decir, Boedo cree en la posibilidad de un arte que inscribe su lugar en la sociedad y acepta las reglas de juego de la división de clases pero elige los materiales de su producción en función de la tematización de la clase obrera y de la inmigración.

La biografía tiene el estimulante título de “probable” y juega con uno de los supuestos que Macedonio ponía en juego al declararla como uno de los géneros más “adulterados”. El final juega con los pliegues ficcionales de la biografía en la superficie. La fotografía de Casas detrás de un sillón de living impropriamente ubicado en el patio “de la casa de Ricardo Piglia”-según reza la nota debajo de la imagen- construye el “punctum” de la arquitectura inscripcional en el panteón de la literatura nacional. Dice la “probable” biografía: “Actualmente vive en Claypole, trabajando la tierra (unos seis quintales) y practicando arquería zen (esto probablemente es mentira). Dicen que hay estencils con su cara en las calles de San Telmo (esto no se pudo chequear).”

Un párrafo aparte merece la relación entre el blog y los escritores. El último miércoles 28 se llevó a cabo en el Malba una mesa redonda para debatir sobre la influencia de las nuevas tecnologías en la elaboración del discurso literario y periodístico. Allí no estaba Fabián Casas. Otros escritores que mantienen sus propios blogs –Guillermo Piro, Gustavo Nielsen, Pedro Mairal– concluyeron que los blogs funcionan, para los narradores, como cuaderno de apuntes, como biblioteca personal y como espacio de intervención crítica. Es cierto. En los últimos tiempos ciertos debates del ámbito cultural como la polémica en relación con la Biblioteca Nacional o el plagio del Premio Nación se dirimieron en ese espacio. Para estos

escritores los blogs diseñan nuevas formas de escritura y lectura en un espacio democrático y abierto. De todas maneras, es evidente que se trata de uno de los elementos de exhibición y construcción de la figura de autor. Uno de los puertos a los que cualquier internauta arriba desde un buscador si quiere saber cuáles son los nombres de la literatura contemporánea.

Si uno recorre el blog de Casas encuentra a un autor irónico y vital que yuxtapone, en sus ensayos, relaciones imposibles de dos órdenes irrenunciables: lo culto y lo popular. “En qué se parecen Jack Bauer y Rafael Nadal?” titula uno de estos textos haciendo evidente este gusto por el análisis de yuxtaposición

“Jacques Lacan solía decir que no era importante por qué uno conducía un automóvil de manera demencial, sino para quién lo conducía. Creo que una buena manera de entender a Jackson es revisar la extraña vida del poeta T.S.Eliot.” le propone al lector como una suerte de enigma en otro ensayo que continúa con esta liason estimulante y procaz. “Nacido en los Estados Unidos, de muy joven se fue a vivir a Londres. Con un carácter notablemente dramático, construyó una personalidad representando la manera estereotipada de ser inglés. Bombín, paraguas en el brazo y la flema inglesa a flor de piel.”

Casas parece construirse como una especie de observador privilegiado, el *observateur* que tiene acceso a las perspectivas múltiples y entonces anula las diferencias. El rock, la televisión, el cine son algunos de los disparadores de estas crónicas breves en las que una primera persona puede acercarnos a la intimidad del escritor:

“Te acordás cuando pintamos todo de blanco al tocadiscos Winco? Le pregunté al Dragón. Asintió con la cabeza varias veces, como lo hacen los perritos de adorno que están puestos sobre los tableros de los colectivos. En ese tocadiscos, le dije, escuché por primera vez Zeppelin II. Una de las partituras de nuestra juventud. Molloy, el personaje de la novela homónima de Samuel Beckett, es un linyera que narra -en la primera parte del relato- sus desventuras en busca de su madre. En ese largo viaje que inicia sin saber bien por qué, pasa por pruebas que lo sumergen en una lenta degradación (chupa piedras como único hobby, pierde una muleta, se arrastra sobre el barro, etc.)”

La literatura resulta para Casas un modo de leer la vida. Como una lente especial, los relatos de vida que el observador/caminante descubre son desmenuzados y, tal vez pueda decirse “revelados” con filtros especiales que señalan el *punctum* de una escena conocida:

“Anoche, mientras miraba el noticiero por la tele, una noticia me llamó la atención. En el barrio de La Boca, más exactamente en la calle Hernandarias, los vecinos se quejaban porque un hombre llamado Eduardo Vilao juntaba desde hace meses, en su casa -una casa en ruinas- bolsas de basura.”

Esta fórmula simple -la literatura como un lente sobre la vida- se invierte en el caso del homenaje a Juan José Saer en una crónica sin ironía, Casas deja al cronista, vuelve al poeta y define la literatura: “Algunos piensan a la literatura de manera deportiva. **A mí me gusta pensar a la literatura como una constelación fuera del tiempo donde conviven las obras más diversas. Las estrellas pueden estar muertas, pero la luz continúa viajando hacia nosotros, iluminándonos en la noche cerrada.**” Y agrega, “Parafraseando a Andrés Caicedo: Que le vaya bien, Saer, en estos primeros días de muerte.”

Un *lemming* es un roedor que habita en las tundras y praderas árticas, en el norte del continente americano, y en algunas regiones de Eurasia, que se alimenta principalmente de hierba, raíces y frutos. Su ciclo de reproducción se caracteriza por ser bastante corto, lo que unido a la gran fertilidad de las hembras produce frecuentes explosiones demográficas de la especie. Ha existido durante cierto tiempo el mito de que los lemmings se suicidan como parte de un mecanismo de autorregulación de la naturaleza. Sin embargo parece que se trata de accidentes masivos debido a cierta huella genética que determina su sentido de la orientación: durante las migraciones, los grupos de lemmings pueden precipitarse hacia un río, un despeñadero o cualquier otro accidente sobre el terreno. Justamente esta característica da nombre a un videojuego de computadora de los años noventa. Entre

el puzzle y la estrategia en tiempo real, el juego consiste en controlar a estos animalitos a través de diversos obstáculos. Una habilidad particular es la de terminar la partida a través del suicidio colectivo cuando ya resulta imposible superar la fase.

En el año 2005, Fabián Casas publica en Santiago Arcos Editor una recopilación de cuentos que ya circulaban en la web o en alguna edición de la particular editorial Eloísa La cartonera, con el título *Los Lemmings y otros*. Juan Terranova, en la revista virtual *El interpretador*, define con acierto el recorrido del libro: “El libro construye una cronología que, en algún punto ya se atisbaba. Los tres primeros relatos *Los Lemmings*, *Cuatro Fantásticos* y *El Bosque Pulenta* se agrupan alrededor de la infancia. *Casa con diez pinos*, *Asterix, el encargado*, *La mortificación ordinaria* y *El relator*, son cuentos de adultez. Entre las dos series se da un salto. Del aula al bar, del potrero al estadio. (Aunque en realidad, *El Relator* juega suelto, invirtiendo los roles, como en la escena donde Eneas lleva a Anquises sobre sus hombros y el hijo se vuelve soporte del padre.) En el bonus track, dos monólogos regresan a *El Bosque...* para terminar de confirmar la imposibilidad de la vuelta.”

El recorrido que sintetiza Terranova está marcado por una voz narradora, una primera persona –como en sus poemas y en sus ensayos– que juega a esa suerte de biografía “posible” donde “la ficción hace que una cosa que no es sea” como bien decía Platón. Ecuación insoslayable del lemming que recorre esos túneles, “nuestros” túneles, reconocibles porque son escenas de época en la Argentina, atmósferas de mezcla de lo popular, lo mediático, lo culto. “El retrato de la educación sentimental de los últimos treinta años en la Argentina”, señala Terranova. Identificación generacional, relato de identidad colectiva que revela esa “inscripción genética” de los lemmings.

“Vivía en un pequeño cuartucho que le tocaba por ser el encargado del edificio. Un rectángulo con una cocinita kichenet, iluminado por una bombita pelada. El único lujo con el que contaba era un ventanal que daba a un patio interno. Asterix casi nunca lo usaba, ya que siempre estaba lleno de basura que los inquilinos arrojaban sin darle importancia: paquetes de cigarrillos, preservativos, a veces hasta algún corpiño. En una repisa pequeña que estaba contra una de las paredes, guardaba latas de comida, yerba, azúcar y, como si fuera una biblioteca improvisada, dos libros de poemas que yo había publicado y que él me había pedido como un cumplido. Estaban insertados entre las lentes y el café.”

La entrevista es un género que devuelve la confianza en esa relación que la teoría había desalojado: autor y literatura. En la entrevista, el escritor puede re-presentarse, es decir, repetir los giros y las marcas que lo colocan en un lugar peculiar tanto en la literatura (en el canon o fuera de él) como en la vida misma. Se trata de un género de autor en el sentido del diseño de una figura. Como hemos visto, Fabián Casas dibuja en la primera persona de sus ensayos, sus poemas y sus relatos, una biografía, al mismo tiempo, personal y colectiva. En una entrevista realizada en agosto del año pasado, Casas define una forma secreta de esa imagen:

“Hay gente que está todo el tiempo tratando de ser visible. Pero la invisibilidad es como un don. Y en ese sentido, yo sentí, dije: - Me gustaría ser escritor como el tipo este es zapatero. O sea, hacer mi trabajo, vivir en un lugar, cuando alguien me necesita me encuentra, cuando no me necesita no me encuentra. Y ya está ”

Un pequeño relato, en sus ensayos-bonsai del blog, revela el aprendizaje del escritor: *“Hace unos días se me rompió un zapato y salí a recorrer mi barrio buscando un zapatero. A pesar de que hace ya mucho tiempo que vivo en la zona, no había reparado en un local muy pequeño que estaba entre una casa antigua y los fondos de un supermercado coreano. Cuando entré, el lugar me conmocionó. Unos tubos blancos y largos sobre el techo daban una luz cálida. El ambiente era confortable, con zapatos de varios colores sobre las estanterías y olor a cuero en el aire. Una estufa pequeña calentaba el lugar. El zapatero –un hombre moreno de pocas palabras– me hizo un presupuesto por el arreglo. Y me dijo que ya hacía diez años que tenía ese local. Es decir que hasta que no lo necesité, no apareció. Sin embargo, desde hace tiempo y en silencio, este hombre hace simplemente su trabajo. Ser invisible, entonces, es una meta.”*

Una invisibilidad más enunciada que lograda porque, hoy por hoy, Fabián Casas exhibe su primera persona en todos los marcos posibles. Tal vez este deseo que conjuga y define esa mentada “desaparición del autor” tenga que ver con lo que Casas cree acerca de la función del escritor: “Hacer que el lenguaje brille”, declara en otra entrevista.

Washington Cucurto: escribir protoliteratura

Según Foucault, todos los discursos previstos de la función autor implican una pluralidad de egos. Lo cito: “la función autor (..) no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar a varios ego de manera simultánea, a varias posiciones-sujetos”. Santiago Vega parece seguir al pie de la letra esta aseveración. La extrema, y como algunos autores, inventa un personaje-autor. Sin llegar a la osadía de César Tiempo que en los años veinte construye una prostituta-poeta. (Clara Beter no es el alter-ego de César Tiempo sino su creación, su invención que se hace autónoma. *Versos de una...* revoluciona la escena nacional de las vanguardias hasta que el secreto se revela. Es el fantasma de autor que ronda el libro de poemas y permite que cada lector construya los atributos de esa figura.)

Santiago Vega no esconde nada. No hay secretos ni sorpresas. Inventa a Washington Cucurto y nos lo dice. Al final de *La máquina de hacer paraguayitos*, Santiago Vega da una vuelta de tuerca a su invento: nos ofrece datos de la biografía falsa de su falsario autor: Sabe, como recopilador de su obra, que Cucurto nació en Santo Domingo en 1942. “El personaje hace cosas que Santiago Vega nunca haría”, declara en una entrevista el inventor. Y agrega: “Me gusta usar lo real hasta el fondo y lo imaginario también, no tengo límites. No sé qué tiene más peso, si lo real o lo imaginario, pero en la literatura todo es posible. Lo real no es lo que soy yo sino lo que el libro o lo que la historia hace real. Como siempre pongo la cara en la tapa de los libros y adopté ese nombre, entonces la gente lo relaciona inmediatamente, pero eso ya es un problema del lector y no del autor. Yo soy más tranquilo, hablo poco y no bailo cumbia.”

En las presentaciones del escritor, sin embargo los datos de uno refieren al otro. Santiago Vega nació en Quilmes, en 1973. El relato del nacimiento de Cucurto juega en la anécdota, la farsa: la madre de Santiago Vega reconoce casualmente la fotografía de su hijo en la contratapa de un libro de Washington Cucurto.

Entre sus libros de poemas están *Zelarayán*, *La máquina de hacer paraguayitos* y *Veinte pasajeros contra un punga*, la novela *Cosa de negros* (Interzona), que agotó ya dos ediciones, y *Las aventuras del Sr. Maíz*. El blog de su Editorial, lo presenta con artículos y entrevistas que exhiben la arquitectura de esa figura de autor. Su último libro *El curandero del amor*, lanzado por Emecé, avivó el debate sobre Cucurto. Sin embargo, el escritor repetidas veces se ha “separado” de su invento e incluso ha mostrado la forma secreta del disfraz: “El personaje Cucurto refleja cómo somos los argentinos: hablamos mucho, pero después no actuamos. Como es un personaje muy despolitizado, se corta individualmente con sus gustos. Pero vuelvo a aclarar que muchas de las cosas que él dice no son las que pienso. En un reportaje reciente señalan que critiqué a las Madres de Plaza de Mayo en este libro, como si lo que escribí en la novela fuera lo que pienso. Y mucha gente se quejó porque supuestamente había hablado mal de las Madres.”

Cucurto escribe sobre ciertos márgenes culturales, sobre ciertas formas sociales. Pero no sólo escribe “sobre” sino que escribe “desde”. Para hacer verosímil esa estrategia nada mejor que la primera persona. Como el Recienvenido de Macedonio, Cucurto mira todo desde un lugar “fuera de”. Esto es siempre un poco incómodo porque más allá de las mentadas porosidades de las fronteras de la literatura, cierta sensación de transgresión “no habilitada” provoca el debate. Los blogs muestran a Cucurto como “el hecho maldito de la literatura argentina”. Defensas y ataques a partir de esa colocación. Porque además Washington Cucurto define su poética. “Realismo atolondrado” la llama. “*El realismo*

atolondrado no hubiera existido nunca sin menemismo, sin la liquidez financiera en manos de clases sociales pobrÍsimas que tuvieron la posibilidad de participar del consumo capitalista durante la década del '90", declaran sus defensores. "¿Quién es Cucurto me pregunto? Y ahí está, ayer no estaba: hoy vende más que cualquiera porque la sociedad y los mercados así lo quieren. No les encanta a los dueños de la guita y el poder (y a sus gerentes, administradores y cortesanos), hacer de vez en cuando excursiones a "lo popular" para divertirse con curiosidades zoológicas? O para sentirse henchidos de nobleza y humanitarismo ante su propia capacidad de interesarse en cosas de negros y marginales. ¿No explota Cucurto ese filón?", contratacan sus detractores, en un blog titulado *tómenlo de quien viene*.

El primer escándalo fue en Santa Fe en junio de 2002. Cuando aparecieron las publicaciones de Ediciones Deldiego, el libro de poesía *Zelarayán* de Washington Cucurto fue declarado "denigrante, xenófobo y pornográfico". La Comisión Nacional de Bibliotecas Populares autorizó a los bibliotecarios a que dispusieran a su antojo el destino de la obra. Entonces en la Biblioteca José Hernández de la localidad de Ramona, los quemaron. Una representación al mismo tiempo local y universal ya que remite y evoca, como en una suerte de espejos enfrentados: El 30 de agosto de 1980 la Policía de la Provincia de Buenos Aires quemó un millón y medio de libros y fascículos pertenecientes al Centro Editor de América Latina; el 10 de mayo de 1933 estudiantes alemanes prendieron fuego a obras «no germanas» extraídas de bibliotecas y librerías de toda Alemania.

¿De qué habla *Zelarayán* para provocar semejante reacción? En principio, la referencia del título es directa. Ricardo Zelarayán es un poeta de culto, casi secreto, que actualmente divide las aguas entre los poetas jóvenes. Imprevisible, este poeta entrerriano perteneciente al grupo *Literal*, con pocos libros publicados, tiene acostumbrados a sus lectores a declaraciones extremas, incorrectas: «Aborrezco los gauchos. El gaucho es la policía del patrón. Por eso le dan el caballo. Yo no sé de dónde sacan que soy gauchesco o neogauchesco. Claro, como en mi novela (*La piel de caballo*) aparece un caballo ya es gauchesco," declara. Se trata, sin duda, de un gran poeta. Una pequeña muestra para corroborar esta afirmación:

Aire sordo

Boca flor de buche. Una volteada no alcanza, rasca piedra, arisca tuna. El agua se agita cuentera.

Sordo el estallido de la gota, triste derrame en la seca. Airearse, moverse mojarse, lo otro es alambre de púa en tuna, pan con pan...

Bordes duran si aguantan. Ni siquiera el filo, miel guacha en la polvareda.

Silbido o respiración. Ahora somos todos sordos atropellando a los árboles. Empollando piedras eternamente.

Y árboles mendigean entre las piedras mientras afloja la arena toruga hasta que el viento arremete.

Y ya no hay sombra que valga. Las grietas nada más que en el recuerdo. Adiós al viento salado que nunca hizo sombra.

Boca-buche. Fuego sin semillas, arena sin nada suelto.

Rascar por rascarse. Ver por ver, inútil desde mientras.

Hacha de filo cada vez más ancho, piedra al fin, boca de arena.

Quiebra que te piedra y no se oye.

(*Roña criolla*, escrito en 1984, fue editado en 1991 por la editorial Tierra Firme)

Zelarayán es, evidentemente, un autor marginal un "fuera de" ciertos circuitos, con una perspectiva crítica e irónica frente a la hegemonía, pero también un autor del margen, como señala Nancy Fernández ("Cucurto y Zelarayán" *El interpretador* N29). Con su estética de restos, de referencias mezcladas, Washington Cucurto se inscribe en esa estética del margen y elige, entre las formas de esa inscripción, la referencia del nombre propio

del escritor secreto. El libro funciona, entonces, como caja de resonancia, como gesto de homenaje, como cadena de nombres. “Como valor de uso” establece Tamara Kamenszain (“Testimoniar sin metáfora. La poesía argentina de los 90”). “De esta manera se emprende un trabajo profanatorio que implica empezar siempre de cero. Como si no hubiera tradición literaria. O como si los datos de esa tradición pasaran, descarnadamente, a tener otra función”, concluye Kamenszain. Unos versos servirán para corroborar ese juego entre el nombre propio y su designación:

Ricardo Zelarayán
era arrastrado de los pelos
por los guardías de seguridad
por tirar las espinacas
al piso

El último libro de Cucurto salido el año pasado se llama *El curandero del amor*. El personaje es el narrador de la historia, Cucurto, que es el autor inventado por Santiago Vega. Abuso de la primera persona, exceso de roles para un solo nombre propio ficticio. Nada mejor que las fotografías de la tapa y la contratapa: Cucurto vestido de hechicero (o algo por el estilo) para refrendar el juego.

La aparición de *El curandero del amor* aviva la polémica porque tiene, además del juego de las figuras de autor, una serie de sorpresas que impacta, como un misil, en detractores y seguidores. El libro aparece en Emecé, la editorial que publica a Borges y un blog con el título de la novela recoge, con precisión de filólogo, todos los “efectos” de lectura que el libro ha producido. En el inicio del blog no podía faltar una suerte de broma adolescente, parricida, sobre la coincidencia editorial con Borges. Chiste irritante para los borgeanos a ultranza. Por supuesto, es Cucurto quien habla en el blog, agradece los comentarios y se ufana de los artículos críticos que le han dedicado. “A ver quién entiende si la doctora Sarlo me da con un caño o quiere bailar la cumbia con este pobre negro”, reclama y a continuación copia el texto de Beatriz Sarlo editado en *Punto de vista*.

En *El curandero del amor*, Cucurto retoma la cartografía porteña: Once, Constitución, Villa Crespo, Balvanera... una cartografía que define las figuras del margen y que le permite introducir el delirio en el relato. El delirio, producto y estrategia de “su realismo atolondrado”, da lugar a escenas imposibles que juegan con la burla, la farsa y la crítica: “Yo me asusté mucho. Hitler vendría y nos arrancaría la cabeza a todos. Él no soporta el amor y la música. El Tercer Reich no soporta el amor”, declara en el final de ese juego de superposiciones anacrónicas y alteraciones sobre lo “real”.

“Salimos todos al bosque y al segundo llegaban las naves espaciales. A Liberation y a Young no los vimos más. Cuando llegamos a Buenos Aires y dijimos que veníamos a conquistarlos se nos rieron en la cara. No podíamos invadir a nadie. Sólo lo conseguimos en el barrio de Constitución que está lleno de bailantas. Y nosotros para bailar la cumbia somos los mejores.”

Beatriz Sarlo ha destacado su mejor estrategia: “el narrador sumergido” la llama. “Cucurto escribe como quien “no sabe escribir” (ese espécimen no existe) para lectores cultos que lo leen porque sus libros muestran al escritor ligado con una lengua y unas fantasías de absorbente y exótica vitalidad”. El propio Cucurto ha llamado “protoliteratura” a su intento escriturario, algo anterior a la literatura, declara en las entrevistas, “más cercano al cómic, la televisión, las crónicas de diarios o algo de los blogs.”

Santiago Vega no solamente ha inventado a Cucurto. También ha creado, junto a Javier Barilaro y Fernanda Laguna, la editorial Eloísa Cartonera. “Se trata de un proyecto artístico, social y comunitario”, declaran en el blog. Una cartonería, llamada *No hay cuchillo sin Rosas*, es su sede, “donde cartoneros cruzan ideas con artistas y escritores”. Se

editan libros con tapas de cartón. Los cartoneros forman parte del proceso de la edición de los libros. No sólo porque se les compra el cartón a un precio mayor que el que tiene en el mercado sino que algunos de ellos participan de la edición artesanal con tapas pintadas a mano. Muchos escritores consagrados, argentinos y del resto de América Latina, han cedido inéditos para su publicación. Los escritores presentados en este artículo —Fabián Casas, Ricardo Zelarayán, Arnaldo Calveyra y, por supuesto, Cucurto— han publicado en Eloísa Cartonera.

Hay un movimiento que realiza Santiago Vega, con su autor inventado y su editorial artesanal (que identifica ese sector social que la crisis del 2001 arrojó a la intemperie). Se trata de una intervención en los circuitos de la literatura, en su relación con el mercado que resulta, cuanto menos, interesante. Desde 1947, y durante casi dos décadas, en la ciudad nigeriana de Onitsha, se dio un fenómeno único: el mercado más grande de Africa desarrolló una literatura popular —con imprentas, editoriales, librerías y autores— que abastecía con millones de ejemplares a un pueblo educado que atravesaba su proceso de descolonización. En la ciudad vivían y trabajaban decenas de escritores nigerianos cuyas obras eran editadas por docenas de editoriales del lugar, que tenían en el mercado sus propias imprentas y librerías... “La literatura tiene que cumplir una función”—consideran los autores de Onitsha— “y en su mercado encuentran un enorme auditorio que busca experiencia y sabiduría. Quien no tiene dinero para comprarse el folleto o simplemente no sabe leer, puede escuchar su mensaje por un céntimo, porque ése es el precio de la entrada a las veladas con el autor, que a menudo se celebran a la sombra de los tenderetes con naranjas o con batatas y cebollas.” Hay una resonancia de aquella utopía comunitaria en el movimiento de Vega donde un tono, una voz se pone en funcionamiento, se inscribe en la letra. Algo de las sociedades primitivas, de “la literatura del mercado de Onitsha” aparece en su definición de la literatura y sus circuitos.

Arnaldo Calveyra: la lengua de la poesía

Al principio del artículo, nos referíamos a una suerte de escenas actuales de la literatura argentina. Esto parece ir de la mano con la juventud de sus autores. Sin embargo, la emergencia de nombres, la circulación de libros tiene siempre una excedencia en la que interviene otros factores. Arnaldo Calveyra nació Entre Ríos, en 1929, pero se radicó en París desde 1960. *Cartas para que la alegría* (1959), aparece en español. Su obra posterior se publica primero traducida al francés y luego en español. Entre su obra están los libros de poemas *Cartas para que la alegría*, *Iguana, iguana*, *El hombre del Luxemburgo*, *Diario del fumigador de guardia* y *Libro de las mariposas*; la novela *La cama de Aurelia*; el libro de relatos *El origen de la luz*; y el ensayo *Si la Argentina fuera una novela*. También ha escrito teatro: *Latin American Trip*, *Moctezuma*, y *Cartas de Mozart*. Actualmente, y sobre todo, luego de la aparición de *Maizal de gregoriano*, empieza a reconocerse en Argentina su condición de gran poeta. Hasta el momento, era otro de los nombres ocultos que circulaba en zonas restringidas de lectores de poesía.

En principio, Calveyra es un escritor que se ubica en un intersticio entre dos lenguas, en el espacio de frontera entre la lengua propia, que dice lo propio y las formas de la lengua nueva que debe aprehenderse. Las palabras, declara Calveyra en *Apprende le français*, se resistían a “pasarse de frontera”. En ese sentido, ya su primer libro parece mostrar un tono que tiene que ver con el contorno de la lengua primera. **Carlos Mastronardi, otro poeta entrerreriano, otro poeta casi secreto, es uno de los grandes escritores de la vanguardia argentina. “Un fresco abrazo de agua la nombra para siempre;/sus costas están solas y engendran el verano./Quien mira es influido por un destino suave/cuando el aire anda en flores y el cielo es delicado” dicen los primeros versos de su poema más conocido, “Luz de provincia”.**

Mastronardi es para Calveyra su maestro de juventud. “De ahí comencé a trabajar en pésimos poemas que se los di a Carlos Mastronardi en 1949. El aceptó ser mi maestro, mi profesor y poco a poco las cosas se fueron decantando.” *Cartas para que la alegría* resuelve la marca de ese tono de la lengua. Muestra el trayecto hacia la experiencia poética del límite con el exilio. George Steiner en *Lenguaje y silencio* declara: “el lenguaje es el misterio que define al hombre, (...) en éste su identidad y su presencia histórica se hacen explícitas de manera única. Es el lenguaje el que arranca al hombre de los códigos de señales deterministas, de lo inarticulado, de los silencios que habitan la mayor parte del ser. Si el silencio hubiera de retornar a una civilización destruida, sería un silencio doble, clamoroso y desesperado por el recuerdo de la palabra.” La obra de Arnaldo Calveyra se despliega en el juego de esa relación entre “el recuerdo de la palabra” y el silencio. Una construcción identitaria donde la figura de autor también se define en ese espacio de luces y sombras. “No tengo vida social, no salgo, como es el hábito muy parisino de salir a cenar con la gente o con otros literatos. Yo no tengo esa vida, sería muy raro que yo salga para verme con otro literato, u otro poeta. En cambio, sí veo a la gente que pasa, a los argentinos que están de paso, eso sí, me alegro mucho”, declara destacando el relieve de esa figura prescindente, solitaria.

Su obra muestra esa sensación del borde del lenguaje a punto de perderse pero siempre recuperado. Nombrar como fundación y, a al mismo tiempo, como resistencia: “las palabras que me sirven para escribir las tengo: las jitanjáforas de la escuela primaria, del campo, las palabras de los corros, de las rondas que hacíamos chicas y chicos en el patio” responde acerca de ese lugar del exilio de las lenguas.

Maizal del gregoriano, aparece en 2003 en una versión francesa de la editorial Actes du Sud cuya traducción es de Anne Picard con el título *Maïs en grégorien*. En el 2005 la editorial Adriana Hidalgo publica el libro en español, es decir, la versión original. La repercusión en Buenos Aires es inmediata. El poeta llega para la presentación del libro y los principales suplementos literarios publican entrevistas al recién llegado. (Fundamentalmente subrayamos la entrevista realizada por Osvaldo Aguirre –poeta y narrador– en *Radar Libros de Página 12* y la nota de Silvina Freira en el mismo diario.)

La yuxtaposición del título propone una suerte de doble dimensión, de intersticio de referencias cruzadas. La experiencia poética es en este libro una polifonía de cruces de tiempos y espacios: la lluvia de Entre Ríos, el monasterio medieval, el descubrimiento del maíz, a través de los diarios de Colón, el mito de Salomé, una escena teatral “en el centro del escenario” con Bertold Brecht y un agente de policía. Esa parece ser la condición del poeta, la obligación que se torna experiencia individual y colectiva, personal e histórica: “No te olvides de estar en varias partes a la vez,/ en forma casual, a veces, ubicua tantas otras”, casi ordena al principio del libro. Caleidoscopio de imágenes que el poeta pone a funcionar entre las dos de la mañana –con esta frase comienza el libro– y el amanecer (“...novecientos años de campana a la vista del ciervo herido en el vitral con la cruz en la frente. ¿Amanece?/ Amanece en el libro”). La escritura se hace experiencia que se mueve en el campo de los posibles y los sueños, del goce y la sensualidad. De esa manera, el ritmo dibuja una suerte de fluctuación del “estar” del poeta. La inestabilidad de su ubicación, paradójicamente precisa y ubicua, le otorga al lenguaje ese “compromiso entre una libertad y un recuerdo» que reclamaba Barthes.

Calveyra cuenta en una entrevista el origen del libro: “Hace unos diez años encontré una nota perdida, extraviada en un cuaderno, que aludía a la experiencia de escuchar el gregoriano en Solesmes. Eso fue cuando llegué a la abadía de Solesmes, en 1962. Me encontré con que el gregoriano era un maizal. Me encontré con un viento que hablaba en esa forma, con esas bocas abiertas. Para mí oír eso fue oír un maizal al viento. Era el ruido que hacía el maizal en el campo entrerriano. Cuando yo era chico salía al campo y el maizal, cuando había viento, hacía ese sonido que después escuché en Solesmes, sin hiato. Por eso el título, que no es ninguna metáfora, es lo que yo escuché.” Como una suerte de

“Objet trouvé”, la nota perdida y encontrada, surge azarosamente y golpea la atención del poeta. Una caja de resonancias que recupera una experiencia anterior en la abadía que remite a su vez una experiencia de la infancia, una música:

Bajo esa misma lluvia hombre callado. A quien mirar llover vuelve silencio. Entra la lluvia por una luz de puerta al abrirse, por esa luz llega al patio y al hombre le parece avanzar por entre una luz mojada, hombre de una sola lluvia. De quedar más cerca esa puerta y de no ser de noche asistirías, peregrino en busca de silencio, al regreso del hijo pródigo. Parada a la entrada de la cueva, una vizcacha le madruga a la madrugada.

Calado bajo esa lluvia que le llega del pasado. A medida que avanza de memoria hacia ese lugar, avanza por un pasado de lluvia. Hombre a quien mirar llover vuelve silencio, el cielo una canilla averiada es el entierro de Mozart. Lluvia callada, se calla la tierra, el hombre mira alejarse los árboles desaparecer los árboles.

Permanece en la lluvia atenta. Por su luz, hombre callado por su luz callada. En quien los recuerdos se vuelven lluvia ni bien se da vuelta para evitar unas ramas caídas. Mira avecindarse unos árboles. Callada la lluvia, callado el hombre que por ella avanza, lluvia de su memoria que lo moja.

Llueve, la lluvia ciega que llega del fondo de los campos empapa al hombre en su caminata. Empujado por sus propias nubes, hombre ya mitad nube. Va quieto. ¿Qué nubes podrán ser esas nubes?, ¿qué pájaros se ocultan detrás de ellas? Horizonte del alto de la lluvia.

En agosto de 1999, la filial argentina de Tusquets publica la segunda edición de la novela *La cama de Aurelia*. La preceden la edición francesa de Actes Sud en 1989 y la española de Plaza y Janés en 1990.

La historia se construye a partir de una decisión asombrosa: una muchacha, que vive en un pueblo del interior, ha resuelto no volver a levantarse de su cama. La decisión extrema de Aurelia es consecuencia de un desengaño amoroso, conjetura el narrador, concluye la gente del pueblo. Esta historia mínima le permite a Calveyra exhibir, con la fuerza del lenguaje, el fluir de la vida. Se trata del relato de una cotidianeidad diferente en la que el límite que Aurelia ha cruzado le permite reconocer las huellas de la muerte, la figura del fantasma. La forma del enigma se hace misterio y aceptación. Los epitafios que Aurelia escribe para otros son relatos de condensación de la escena de pueblo. Hay una atmósfera de época: un pueblo del interior en la Argentina de la década del treinta. Esa marca de referencia tiene una excedencia que el gesto autónomo, excesivo posibilita. “Todos mis libros son un solo libro, pero desde distintos costados”, ha afirmado el escritor en alguna entrevista. En la novela, la lengua recupera el ritmo de los poemas, el detalle de la experiencia de la vida. El final de la novela es pura escritura: el epitafio propio que revela no sólo el secreto sino también la dignidad del personaje, excedencia del límite de la historia, para que la palabra encuentre el silencio.

“Pese a mi desilusión no fui mujer bosca, otras lo son por mucho menos. Adoré las visitas, lo que me tratan; conversaciones, conversaciones, que de pronto volvían mi vida como infinita. Amé el refugio de una cama, el esplendor de una sábana blanca, mi cama que fue mi refugio, mi cama que fue mi casa durante todos estos años.”

“Dicen que la muerte es cortándose unas flores, cortando con las manos unas flores, estoy a punto de saberlo, o quizá de olvidarlo.

Amor no hay, amor no hubo, amor no habrá. No quiero mariposas en mi tumba.”

Hablábamos, al principio del artículo, de una cartografía. No pretendimos dibujar el mapa completo -esa posibilidad nos excede- sino solo marcar como puntos precisos, algunos nombres propios donde la vida puesta en obra exhibe esa condición de la literatura que Blanchot reconoce: la esencia de la literatura es escapar a toda determinación esencial, “a toda afirmación que la estabilice”.

