

Porque no podemos dejar de decir lo que hemos visto y oído: el realismo atolondrado de Washington Cucurto

Santiago Deymonnaz, UC3M

El título de esta comunicación remite al epígrafe de *Zelarayán*, el poemario de 1998 que inaugura la obra de Washington Cucurto, incluido más tarde en *Las aventuras del Sr. Maíz*. El epígrafe reza: “Porque no podemos dejar de decir lo que hemos visto y oído” (*Las aventuras* 89). Se trata de una cita del Nuevo Testamento, del libro de los Hechos de los Apóstoles. La frase pertenece a Pedro y Juan, y está dirigida a los sacerdotes y al guardia del templo, quienes habían instado a los dos apóstoles a no divulgar el nombre de Jesucristo. Frente a esta advertencia de los gobernantes del pueblo, Pedro y Juan insisten en que no pueden dejar de decir lo que han visto y oído, esto es, que un cojo de nacimiento, en nombre de Jesucristo, se ha levantado y ha andado. Y no pueden dejar de decirlo, en definitiva, porque en ese decir se juega la eficacia del milagro.

Pero no hay que temer; no voy a ensayar aquí una lectura bíblica de Cucurto. Me interesa simplemente recordar este pasaje que bien o mal abre su obra ya que, en buena medida, la figura del cojo que empieza a andar estará en ella presente; si no en todos, al menos sí en los primeros textos, en los que formulan su colocación en lo que, por ahora, seguiremos llamando literatura.

Hagamos un salto hacia adelante. En un texto de 2006 en el que aborda la narrativa de Dalia Rosetti, Cucurto lanza la siguiente pregunta: “¿la literatura puede volverlo todo real?” (“Por qué hay que leer”). La pregunta, que irrumpe a propósito de un cuento de Reinaldo Arenas y de los relatos de Rosetti, se vuelve pertinente para pensar la obra de nuestro autor.

Buscar en los textos críticos de los autores algunas claves para interpretar su propia obra literaria es un lugar común de la crítica. Al hablar de otros escritores, el escritor no hace otra cosa que hablar de sí mismo — reza el tópico que, no por ser un tópico, deja de ser productivo. Tal es el caso cuando nos detenemos en este texto dedicado a la obra de Fernanda Laguna y Dalia Rosetti, esas dos personas que — como dice Cucurto — “Al ser ambas la misma persona, son por ende personas muy distintas” (“Por qué hay que leer”); un poco como les sucede a Santiago Vega y a su seudónimo, heterónimo y alter-ego, Washington Cucurto. Efectivamente, la pregunta que sugiere la obra de Arenas y de Rosetti se puede plantear a propósito de la escritura del propio autor. La literatura, ¿puede volverlo todo real? Y en todo caso, ¿qué significa “real”? ¿Y qué significa “volverlo”? Sobre estas preguntas disertará mi comunicación.

El problema de lo real, de la relación de la literatura con lo real, atraviesa toda la escritura de Cucurto. En una de sus primeras obras, el autor se presenta a sí mismo como el fundador de una nueva corriente de la literatura argentina: el realismo atolondrado (*La máquina* 59). La categoría, no tanto por su capacidad descriptiva como por su declaración de principios, tuvo una buena recepción por parte de la crítica y se convirtió rápidamente en un sello de la irrupción de Cucurto en la escena local.

Entre las diferentes lecturas que he leído de este realismo atolondrado, creo que la de Tamara Kamenszain sigue siendo la más ajustada. Descartado todo intento de copia, representación, recreación o fidelidad ingenua a la realidad, Kamenszain presenta a este realismo más bien como un intento de medrar entre las cosas, de mantener vivo aquello que las vincula (126-127). Y para que se lleve a cabo este medrar, es necesario que la mediación que supone toda representación se

desatendida o, como lo plantea Kamenzain, “que la lógica dualista de la separación se distraiga – se atolondre – y entregue la custodia que mantiene sobre la realidad” (127).

Jugando a las analogías, uno podría encontrar en este intento por distraerse y mantener vivo aquello que vincula las cosas, en este intento por no entender, uno podría encontrar – digo – algo de esa “manera absoluta de ver las cosas” de la que hablaba Flaubert y que Jacques Rancière retoma en *La palabra muda* para definir una cierta capacidad o voluntad del novelista francés de manifestar una “vibración perpetua” de los átomos que se entrelazan, se separan y se vuelven a unir, en “un mundo en que las individuaciones solo son afecciones de la sustancia, en el que no pertenecen ya a individuos sino que se componen al filo de la danza” (137-142). Esa capacidad de manifestar las vibraciones definiría, claro, una particular relación con el objeto.

Para ilustrar esta afirmación, Rancière cita un pasaje de la primera versión de *La tentación de San Antonio*, la novela de Flaubert publicada en 1874. En dicho pasaje, el diablo se dirige al eremita en los siguientes términos:

A menudo, por cualquier cosa, una gota de agua, un caparazón, un cabello, te has detenido inmóvil, con la pupila fija, con el corazón abierto. El objeto que contemplabas parecía ganarte a medida que te inclinabas hacia él, y se establecían vínculos; el objeto y tú se apretaban uno contra el otro, se tocaban por medio de adherencias sutiles, innumerables; luego, a fuerza de mirar, ya no veías; aún escuchando, no oías nada, y tu espíritu mismo terminaba por perder la noción de esa particularidad que lo hacía estar alerta (Rancière 142).

Si se me permite por un momento la analogía, este tocarse del objeto y de quien observa, por medio de adherencias sutiles, innumerables, este ya no ver nada a fuerza de mirar, este dejar de estar alerta del eremita pueden ilustrar un tipo de percepción que parece iluminar el realismo atolondrado de Cucurto, el tocarse del autor con su objeto, con la realidad que lo circunda, que lo enamora y lo confunde. Se trata – para decirlo de nuevo con Kamenzain – de “participar en la circulación y no de aportar letra a los decires. Es un tipo de economía literaria que funciona sabiendo menos acerca del objeto y queriéndolo más” (132).

Volveré luego sobre este *querer más al objeto*, pero antes de ello debo decir lo que es evidente: Cucurto no es Flaubert, ni el realismo atolondrado es un realismo. Y si Cucurto no es Flaubert no es sólo por una notable diferencia en el valor literario de las dos obras, en el lugar que ocupa el valor literario en ellas; sino porque estos dos obras aparecen en momentos muy distintos de la literatura, es decir, proponen o se inscriben en el marco de dos estatutos muy diferentes de la literatura, del autor, de la obra y, en última instancia, de la mimesis.

Para pensar esto quiero volver a Rancière. El realismo de Flaubert, o eso que podríamos llamar el realismo de Flaubert, lo que para Rancière no es sino “un vuelco de la ontología y de la psicología propias del sistema representativo” (143), ese modo absoluto de ver las cosas que se ilustraba con la relación del eremita con los objetos no tiene nada de atolondrado. En el Flaubert de Rancière, ese modo absoluto de ver las cosas es el estilo, o la absolutización del estilo que lleva a cabo su obra. Y el estilo, entendido en términos flaubertianos, está ausente en Cucurto. La frase, elaborada con trabajo y con maestría, trabajada con destreza al punto de hacer audible esa vibración de los átomos, está ausente en su literatura, ausencia que tiene que ver en gran parte con ese cambio en el estatuto de la obra.

En una entrevista de 2008, Cucurto afirma que cuando tomó conciencia de que nunca iba a escribir como Lezama Lima o César Aira – “tipos con maestría... habilidosos”, dice él – se preguntó:

“¿Qué pasa con quienes carecen de esa destreza? ¿Cómo construimos algo?” (“La literatura debe ser”). Uno podría añadir: ¿cómo se levanta y comienza a andar un cojo? Dándole vueltas a esto, cayó en la cuenta de que “el arte lo podemos hacer todos”, de que “no es una habilidad”. Dicha así, la conclusión puede resultar un poco inocente: todo podemos hacer literatura, ya lo decía Lautrémont. Pero Cucurto continúa y asegura que no se trata de “achatar” el arte, sino de prevenir la parálisis que puede suscitar si se le toma como un valor absoluto. La literatura, dice, debe ser movilizadora (“La literatura debe ser”), debe interrumpir la parálisis del cojo. Y en ese movimiento, es el valor literario como mera producción de valor lo que está en juego.

Dije que así como Cucurto no era Flaubert, el realismo atolondrado no era un realismo *stricto sensu*. De hecho, y para decirlo con Martín Kohan, deberíamos hablar no tanto de un realismo como de “una cierta vuelta a la realidad” (12). ¿Pero cómo funciona esta vuelta? ¿Cómo debemos entender, en su obra, ese volverlo todo real de la literatura que Cucurto lanzaba a propósito de Reinaldo Arenas y Dalia Rosetti?

Hay indudablemente en Cucurto un juego deliberado con los lugares comunes del realismo. Sus textos se inscriben en la serie de “variaciones” sobre estos tópicos que apuntaba Kohan (10) y nos conducen a través de ellos a los espacios y personajes marginales de cierta literatura realista: el conventillo, los barrios de Once y Constitución, la inmigración del interior del país y de países limítrofes, la explotación y el maltrato laboral, la cultura baja, esa *cosa de negros* que es la bailanta, etc. Pero Cucurto no comulga con estos tópicos, aunque tampoco los parodie ni huya de ellos; más bien se divierte con sus posibilidades y los convierte en elementos de su propio universo narrativo, de su particular vuelta a la realidad — así es como vuelve, por ejemplo, a la obra del Turco Asís, leyéndola de otra manera, cucurtizándola (“Flores robadas”).

La vuelta a la realidad, entonces, no se da a través del realismo ni de sus tópicos, lo cual sería más bien una vuelta a la literatura. Postulo que esa vuelta a la realidad, ese volverlo todo real de la literatura se da en los textos de Cucurto a partir de tres ejes: la *circunstancia*, la *sinceridad* y la *economía*. Los dos primeros — circunstancia y sinceridad — los señala Cucurto en la obra de Rosetti, pero creo que pueden servir para pensar su escritura (“Por qué hay que leer”). El tercero — la economía — creo que es específico de su producción.

El peso que tiene la *circunstancia* en sus textos, ese ir al tun tun de sus historias, determina la ficción. Como Rosetti, Cucurto acepta esa invitación al atrevimiento que lee en la obra de Aira, un autor — dice — que escribe del mismo modo que come:

¿Cada día, cuando comemos pensamos en ser elegantes y educados o simplemente comemos para calmar nuestro hambre, o placer? Y a continuación responde: ¡No! La cosa es comer rápido, llenarnos y hacer otra cosa, trabajar, estudiar, o leer. (...) Escribir y pasar lo mas rápido a otra cosa, y ese debe ser a mi gusto el concepto del arte. Hacer, crear, atreverse. (...) Siempre en Rosetti las historias no se sabe para donde van, “van al tun tun, van con una fe ciega” (“Por qué hay que leer”).

El peso de la circunstancia se refleja en una escritura mala, aparentemente sin trabajo ni valor literario. Cucurto escribe mal: la velocidad escritural, la levedad de su escritura, vuelve a sus historias, a las aventuras de sus personajes, aburridas o poco interesantes desde un punto de vista estrictamente narrativo. En ellas desaparece la intriga; no importa tanto la intriga como el modo caprichoso o casual en que se encadenan las acciones y el escenario en el que se desarrollan, que es un escenario de cartón. Esta ausencia de intriga no es casual. La intriga, en definitiva, es una manera de captar al lector, de meterlo dentro de la narración, y en estos textos no hay adentro de la narración. Los mismos escenarios son bidimensionales (como de cartón pintado) y no hay

manera de entrar en ellos.

El peso de la circunstancia, entonces, al cuestionar el valor literario, la intriga y la profundidad del espacio narrativo, nos sugiere de alguna manera que no hay un interior de la literatura. Y este es precisamente el primer modo que tiene la literatura de volverlo todo real.

El segundo de los ejes era la *sinceridad*, una sinceridad que, como la autenticidad literaria que postula Rafael Lemus: “es, por encima de todo, ausencia de pretensiones, fidelidad a una voz propia. Es auténtico quien narra lo que conoce y quien conoce los límites de su narrativa. Lo es, también, quien no engola su voz ni se oculta bajo el domino de lo culto” (87). En el mundo fabuloso y rocambolesco de las aventuras cucurtianas el autor no deja nunca, ni en los momentos más extravagantes o barrocos, de mostrarnos su sinceridad, o como dice el propio Cucurto a propósito de la obra de Rosetti, no deja nunca de mostrarnos “su acotada mirada del mundo” (“Por qué hay que leer”).

El conocer los propios límites o el afirmar el carácter acotado de la propia mirada es la marca de esta sinceridad. Si hay algo de la tipicidad del realismo en Cucurto, esta no se da en los personajes, sino en el autor, en su escritura, en su lenguaje: las historias son la fabulación, los sueños, las fantasías de un individuo cualquiera puesto a fabular, soñar o fantasear. Y sus frases y su lenguaje son las frases y el lenguaje de cualquier hijo de vecino, más allá del barroquismo en el que caen algunos de sus textos.

Los poemas y novelas de Cucurto arman, como él dice, “un recetario de giros del habla popular del interior argentino y de países vecinos, como Perú y Paraguay” (*La máquina* 60), “una mezcla de registros, una 'cruza' de lenguajes” (“La literatura debe ser”). Y es este repertorio de hablas marginales uno de los momentos en el que se figura la sinceridad de su obra y en el que artista, como el eremita de Flaubert, intenta entrar en contacto con su objeto, apretándose uno contra el otro, tocándose por medio de esas adherencias sutiles, innumerables, sin ver a fuerza de mirar. No se nos presenta, por ejemplo, como un lenguaje subversivo: no se trata ya de *épater le bourgeois* ni de escandalizar a los lectores (como pudo ser el caso, en los años sesenta, de textos como *El fiord* de Osvaldo Lamborghini). Se trata de borrar, o de intentar borrar – sabiéndolo imposible – la discontinuidad entre el artista y su objeto, se trata de medrar entre las cosas.¹

El tercer eje por el que circula la vuelta a la realidad planteada en la obra de Cucurto es la *economía*. No se trata únicamente de la economía en el interior de la historia: una economía que regula los espacios de la ciudad y los desplazamientos, que regula la vida de los personajes (a través del trabajo y del ocio, que siempre es tiempo robado al trabajo), una economía que si bien los margina también mantiene la vibración que los une mediante un siempre escaso dinero. Es decir, no se trata únicamente de la economía como presencia temática, sino también como instancia que regula la vida del autor y se hace presente en la técnica narrativa (porque, en definitiva, uno escribe como come) y en los modos de edición y consumo de los textos (pienso en

1 Por eso es que resultó absurdo, en su momento, que lo censurasen públicamente por la utilización de apelativos o mote despectivos para referirse a la población inmigrante: en 2002, para el Secretario de Cultura de la Nación del gobierno de Eduardo Duhalde los términos *ponja*, *boli* y *paragua* (por japonés, boliviano y paraguayo) resultaban ofensivos al aparecer dentro de la literatura (Kamenzain 136-137). Lo que no vio entonces el funcionario, no es tanto que Cucurto utilizaba estos motes con cariño, sino lo que la obra de Cucurto venía diciendo desde su comienzo, a saber, que ya no hay *dentro de la literatura*, que ya no hay un interior de la literatura donde pudiesen aparecer estos motes, es decir, que ya no hay un interior que pudiese en mayor o menor medida estar regulado por el Estado.

su participación en la cooperativa editorial Eloísa Cartonera, proyecto que nace muy pegado a su personaje y figura de autor, y al que hace referencia en varios de sus relatos).

Esta economía, que atraviesa de un extremo a otro el espacio exterior de la escritura, reintroduce en ella el trabajo. Pero no se trata ya del trabajo de la frase, de esa frase rumiada de Flaubert que podía captar en ella la vibración perpetua entre los átomos. Este trabajo, en la línea en la que se inscribe Cucurto, es decir, en la línea que pasa por Lamborghini y Aira, se ha vuelto anacrónico. El trabajo que la economía reintroduce en la escritura de Cucurto es otro, es un trabajo devaluado, o devaluado literariamente, un trabajo manual (artesanal o mecánico), que es también un trabajo cooperativo.

Esto último me interesa especialmente, porque en buena medida lo cooperativo condiciona la teoría de la literatura que puede haber en los textos o en la intervención de Cucurto. Es cierto que lo cooperativo aquí no está revestido de una voluntad pedagógica – el propio Cucurto desmantela esta posibilidad en su relato “María Inés”. Sin embargo, sí se presenta con un claro signo positivo, como una instancia plural, de encuentros, choques y desvíos; una instancia que puede servir para tensar la vibración de los átomos, el roce de las adherencias sutiles e innumerables entre un observador y su objeto; una instancia que ofrece otras herramientas para pensar el modo en que una escritura puede medrar entre las cosas, o para imaginar otras maneras que la literatura tiene para volverlo todo real. Lo cooperativo aquí es una forma de evitar la parálisis, es un acercarse a una literatura movilizadora.

Porque si la literatura, como proponía Cucurto, debe ser movilizadora, debe serlo antes que nada para el que escribe y para el que edita, para el que produce literatura. Es decir, debe surgir como una práctica movilizadora; lo que no significa que tenga que operar una toma de conciencia, sino más bien, simplemente, buscar que algo pase.

En la economía, en la sinceridad y en la circunstancia se juega, entonces, la vuelta a la realidad de esta escritura. Ahora bien, esta vuelta no debe leerse – creo – como una operación cucurtiana sobre la escena, sino más bien como la instancia de visibilidad de un cambio (pequeño, pero apreciable) que se viene dando, más allá de esta obra. La discusión sobre el realismo que propone la obra de Cucurto, que como siempre es una discusión política, se inscribe en una tendencia mayor, que se puede formular – siguiendo a Rancière – como un cambio en el reparto habitual de los espacios, tiempos y formas de actividad propios de la literatura, un cambio en el sistema de formas a priori que determinan lo que se da a sentir cuando escribimos o leemos literatura, un cambio que podríamos reconducir también hacia los *espectáculos de realidad* de Reinaldo Ladagga o hacia las *literaturas postautónomas* de Josefina Ludmer; aunque los detalles de esta reconducción serían objeto de otro trabajo.

Ahora, para concluir, quisiera retomar el juego de la analogía. En una carta, citada en una nota al pie de un artículo ya clásico de Roland Barthes, Flaubert escribía: “Voy a retomar mi pobre vida tan chata y tranquila donde las frases son aventuras...” (Barthes 201). A esta idea de la frase como aventura quiero contraponer una idea de Cucurto, que propone para ilustrar la obra de Rosetti: “Cada renglón es un acontecimiento” (“Por qué hay que leer”). La frase de Flaubert, trabajada hasta el infinito, se ha convertido en renglón; la aventura se ha convertido en acontecimiento.

Pero no debemos dejarnos llevar por las palabras: no se trata aquí del acontecimiento en los términos en los que lo puede plantear Badiou; es algo menos conmovedor, menos inesperado, algo más cercano a un goce pequeño, a un goce infantil o adolescente. Pero es este goce el que

hace ingresar un nuevo estatuto de la literatura o lo que habilita otra manera de leer. Cito el pasaje completo: “Cada renglón es un acontecimiento. ¡No podemos pasar un renglón sin que no nos guste! Otra vez la peripecia, el latir rápido, la intuición, y los impulsos mueven al texto y al lenguaje” (“Por qué hay que leer”).

Bibliografía

- Barthes, Roland. “Flaubert y la frase”. *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos* México: Siglo XXI, 1997. 15th ed. 191-204.
- Cucurto, Washington. “Flores robadas o el escritor al que nadie lee”. *Hasta quitarle Panamá a los yanquis*. Buenos Aires: Emecé, 2010. 95-123.
- Interview by Eduardo Corrales. “La literatura debe ser movilizadora”. *Letralia* 185 (2008). Web. 20 Oct. 2011.
- *La máquina de hacer paraguayitos*. Buenos Aires: Mansalva, 2005. 2nd ed.
- *Las aventuras del Sr. Maíz*. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- “María Inés”. *Hasta quitarle Panamá a los yanquis*. Buenos Aires: Emecé, 2010. 159-173.
- “¿Por qué hay que leer a Dalia Rosetti?” *Mansalva*. Mansalva, n.d. Web. 20 Oct. 2011.
- Kamenzain, Tamara. *La boca del testimonio: lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma, 2007.
- Kohan, Martín. “Significación actual del realismo críptico”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 12 (2005). Web. 20 Oct. 2011.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Lemus, Rafael. “Autenticidad literaria”. Rev. of *El último lector*, David Toscana. *Letras Libres* 71 (2004). 86-87.
- Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas”. *CiberLetras* 17 (2007). Web. 20 Oct. 2011.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible: estética y política*. Santiago de Chile: Lom, 2009.
- *La palabra muda: Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- Rodríguez Carranza, Luz. “El efecto Duchamp”. *Orbis Tertius* 15 (2009). Web. 20 Oct. 2011.