

# Realismo, cumbia y el gozo de las bajas palabras: en torno a la poesía de Wáshington Cucurto

Julio Prieto (Universität Potsdam)

## RESUMEN

Dentro de la apelación al realismo que ha protagonizado la literatura contemporánea hispanoamericana, el escritor argentino Wáshington Cucurto ha emprendido un proyecto en el que se perturban los límites de la prosa y la poesía bajo el rótulo de «realismo atolondrado». Novelista y poeta, Cucurto es además el responsable de uno de los proyectos editoriales más singulares de la actualidad: Eloísa Cartonera. Entre el coloquialismo objetivista y las hablas bajas, la obra de Cucurto enlaza con la tradición rioplatense de «mala» escritura que va de Arlt a Macedonio o, más recientemente, a Alberto Laiseca. Su estilo es una reescritura de multitud de voces trabajadas con ironía y pulso grotesco, una mezcla de materiales incongruentes, de sentimentalismo y obscenidad sujetos a una búsqueda: «escribir como quien baila una cumbia».

**Palabras clave:** Wáshington Cucurto, literatura argentina, realismo atolondrado, Eloisa Cartonera

## ABSTRACT

From the context of the call to realism that has characterized contemporary Hispanoamerican literature, the Argentinean writer Wáshington Cucurto has undertaken a project called "rash realism" in which the limits between prose and poetry have been disrupted. Novelist and poet, Cucurto is also responsible for one of the most peculiar editorial projects of today: "Eloisa Cartonera". Halfway between the objectivist colloquialism and the vulgar language, the works of Cucurto link with the "bad" writing of the River Plate that goes from Arlt to Macedonio and more recently, to Alberto Laiseca. His style can be described as a re-writing of numerous voices, elaborated with irony and a grotesque movement, a mixture of incongruous materials, of sentimentalism and obscenity of a subject wishing to search: "to write as if you danced a cumbia".

**Keywords:** Wáshington Cucurto, Argentinean literature, rash realism, Eloísa Cartonera

## Realismo, cumbia y el gozo de las bajas palabras: en torno a la poesía de WASHINGTON Cucurto

**Julio Prieto**

En el panorama de la literatura hispanoamericana contemporánea llama la atención la abundancia de autores que apelan al realismo desde distintos proyectos de reterritorialización del campo literario. Cito sólo algunos ejemplos: el novelista chileno Alberto Fuguet habla de “realismo virtual” (12); el novelista argentino Alberto Laiseca, de “realismo delirante”<sup>1</sup>; el poeta, narrador y editor WASHINGTON Cucurto, de “realismo atolondrado” (*La máquina* 53). Otro destacado escritor argentino, César Aira, postula una teoría de la fábula y la “mala literatura” como modo de acceso al “corazón de la realidad” (*Un sueño realizado* 150)<sup>2</sup>. Sergio Raimondi, en un gesto que podemos considerar representativo de la corriente objetivista predominante en la poesía argentina de la última década, titula un poema “A los reales seguidores del realismo” y propone una suerte de programa poético: “Suyo el artificio, en fin, de que el verso / existe porque en algún lado se vivió / no de que el verso es la vida y lo intolerable” (38)<sup>3</sup>. En este panorama el caso de WASHINGTON Cucurto es particularmente interesante por plantear un proyecto de realismo que se articula a la vez desde la poesía y desde la ficción. Lo que sigue es un intento de desbrozar las líneas maestras de ese proyecto.

WASHINGTON Cucurto es autor de cerca de una veintena de libros publicados en los últimos diez años. En principio, nueve son de poesía y ocho de prosa, aunque habría que matizar que en el caso de Cucurto (y no es, como veremos, un caso único en la poesía argentina contemporánea) dista de estar claro dónde acaba la prosa y dónde empieza la poesía<sup>4</sup>. WASHINGTON

<sup>1</sup> En cuanto a la noción de “realismo delirante” véase <http://axxon.com.ar/not/143/c-1430009.htm>

<sup>2</sup> César Aira expone su teoría de la “mala literatura”, entre otros lugares, en sus ensayos “Ars narrativa” (1994) y “La innovación” (1995).

<sup>3</sup> A esa abundancia de apelaciones contemporáneas al realismo corresponde una serie de trabajos críticos recientes que de uno u otro modo retoman esa noción. Véase, entre otros, García Helder (2001), Speranza (2001), Contreras (2005), Horne (2005), Duchesne-Winter (2005) y Prieto (2007).

<sup>4</sup> En principio, de poesía son: *Zelarayán* (1998), *La máquina de hacer paraguayitos* (1999), *¡Oh tú, dominicana del demonio* (2002), *La fotocopidora y otros poemas* (2002), *Veinte pungas contra un pasajero* (2003), *La cartonera* (2003), *Como un paraguayo ebrio y celoso de su hermana* (2005), *Hatuchay* (2005), *1999: Poemas de siempre, poemas*

ton Cucurto es el *nom de plume* que rubrica las obras de Santiago Vega, quien presenta así a su avatar textual en el epílogo de *La máquina de hacer paraguayitos*:

Nació en San Juan de la Maguana, ciudad costera al Sur de Santo Domingo, República Dominicana, en 1942. A comienzos de la década del setenta llega a Buenos Aires. Escribe *La máquina de hacer paraguayitos*, primer boceto que se continúa con los poemarios *Como un paraguayo ebrio y celoso de su hermana* y la antología *Veinte pungas contra un pasajero*. En 1989 escribe la novela *Las miles de tramoyas de las truculentas travergas*, que inaugura una nueva corriente en la literatura argentina: *el realismo atolondrado*. Verdadero hispanista este Washington Cucurto. Sus poemas y novelas arman un recetario de giros del habla popular del interior argentino y de países vecinos, como Perú y Paraguay (53)<sup>1</sup>.

Más adelante volveré a este texto revelador, pero por ahora vale la pena retener este dato: la idea de armar un repertorio de hablas marginales de Argentina, propósito central de esta escritura, se plantea de tal modo que contribuyen a él *indistintamente* poemas y novelas. Washington Cucurto es también el nombre que rubrica uno de los proyectos editoriales más singulares de los últimos tiempos: la editorial Eloísa Cartonera, fundada en 2003 por Washington Cucurto y los artistas plásticos Javier Barilaro y Fernanda Laguna (quien a su vez es autora de varias obras de ficción publicadas bajo el pseudónimo Dalia Rosetti)<sup>2</sup>. Esta editorial tiene la peculiaridad de que cada uno de sus libros ultrabaratados, hechos a mano por cartoneros de Buenos Aires con el propio cartón que la editorial les compra (pagándoles hasta cinco veces por encima del precio de mercado) y elaborados a la vista del público, con la colaboración ocasional de autores y artistas plás-

---

*nuevos y nuevas versiones* (2007). De prosa: *Cosa de negros* (2003), las novelas breves o «cumbielas», como las llama el autor: *Noches vacías*, *Panambí* y *Fer* (2003), *La luna en tus manos* (2004), *Hasta quitarles Panamá a los yankis* (2005), *Las aventuras del Sr. Maíz* (2005) y *El curandero del amor* (2006).

<sup>1</sup> En la medida en que va acompañado de una biografía apócrifa que apenas difiere de la de su artífice, ese avatar textual oscilaría entre el pseudónimo, el heterónimo y la auto-ficción. De Santiago Vega sabemos que nació en Quilmes, provincia de Buenos Aires, en 1973, que trabajó como mozo de supermercado y edita libros de cartón, que es escritor, mestizo de “negro e indio” (1999: *Poemas* 164), vecino del barrio del Once, amante de la “bailanta” y padre de familia; Washington Cucurto comparte estas circunstancias salvo la primera, y complica considerablemente la última presentándose en sus textos como padre y esposo a la vez que como un procaz e impenitente seductor de “dominicanas del demonio” cuyas desafortunadas aventuras eróticas constituyen el asunto predominante de su escritura.

<sup>2</sup> Cabe citar, entre otras, *Durazno reverdeciente* (2003), *Sueños y pesadillas* (2004) y *Me encantaría que gustes de mí* (2005).

ticos, en un local llamado «No hay cuchillo sin rosas» que funciona a la vez como cartonería, galería de arte y verdulería, constituye una suerte de *performance* o acción artístico-comunitaria.

Al aludir al hecho de que la escritura de Cucurto tiende a dismantelar la distinción entre prosa y poesía, sugerí que su caso no es único en la literatura rioplatense contemporánea. En efecto, numerosos escritores de su generación comparten ese rasgo, y algunos, como Dani Umpi o Gabriela Bejerman, lo acompañan también en compaginar la escritura con actividades creativas extra-literarias como el *performance art* y la música pop. De hecho en la generación anterior tampoco faltan ejemplos de escritores que trabajan en el desvanecimiento del límite entre narración y poesía, desde Marosa di Giorgio o Juan José Saer –cuya poesía reunida en volumen se tituló significativamente *El arte de narrar*– a Osvaldo Lamborghini o Ricardo Zelarayán, escritores claves por lo demás en la genealogía literaria de Cucurto. De hecho, la latitud de esta cuestión va más allá del ámbito rioplatense: una tendencia a perturbar el límite entre poesía y narración, una cierta confusión de lirismo y prosaísmo está en los orígenes de la poesía (y aun de la literatura) moderna, desde Baudelaire y Laforgue a Eliot y Joyce pasando por buena parte de las vanguardias históricas. No sólo la poesía, sino también la novela moderna desde Cervantes surge en cierto modo ligada al deseo de mixturar *sermo nobilis* y *sermo vulgaris* y no es imposible que el auge de la novela moderna como género de “prosa poética”, sobre todo en los últimos cien años, haya contribuido a la tan mentada agonía posmoderna de la poesía. Yendo un poco más lejos, la índole de esta práctica parecería ser más cíclica que adscribible a una progresión lineal: la escritura de versos prosaicos o “realistas” abunda en la poesía griega y latina –baste recordar la poesía de los neotéricos Calímaco y Catulo o, para mencionar otro ejemplo significativo, el *De rerum natura* de Lucrecio, obra cumbre de la tradición grecolatina que mezcla el modo poético sublime y el modo objetivo del discurso pedagógico-científico para hablar en hexámetros de la naturaleza de la realidad. Por lo demás una rica veta de versificación obscena, variedad en la que Cucurto es un notorio especialista, recorre la tradición carnavalesca europea clásica y medieval, y particularmente la poesía castellana, desde el *Libro de Buen Amor* y la “Fábula del cangrejo” de Diego Hurtado de Mendoza hasta las maledicentes letrillas quevedescas y gongorinas.

Pero volvamos al Río de la Plata. La poesía prosaica de Cucurto parecería en principio continuar la tendencia predominante en la poesía argentina de los noventa: la poesía llamada realista u objetivista de autores como Daniel García Helder, Martín Prieto, Sergio Raimondi, Alejandro Rubio, Fabián Casas o Martín Gambarotta. Por un lado encajaría sin problemas en la justa descripción que hace Edgardo Dobry de la poesía objetivista: “una poesía prosaica: en el límite inferior del versolibrismo, escrita en una

lengua que incorpora lo coloquial y los *clichés* hasta sus grados más bajos” (49). Asimismo compartiría otros rasgos del objetivismo comentados por Dobry: el trabajo con materiales verbales desgastados, la recuperación de la referencia a la realidad, la voluntad de pertenencia a una comunidad. En cambio, está bastante alejado de otros: los efectos de “chatura” de paisaje y “grisura” de una lengua que desdeña la “carnalidad de las palabras” (47) —la “confianza en los sustantivos” y la “adjetivación rala y apenas expresiva” (38) que Raimondi recomienda en el poema arriba citado—, el ideal de neutralidad subjetiva, la incorporación al poema de lo que Alberto Girri llamara “virtudes de la prosa: desnudez, economía, eficacia” (53), todo ello parece muy alejado de una poesía fecunda en estridentes policromías y que incorpora muy otras virtudes de la prosa: exceso, digresión y derroche, relato delirante, parodia y subjetividad *kitsch*. Sin negar, entonces, ciertos puntos de confluencia con el objetivismo, se diría que la escritura de Cucurto se distancia en gran medida de esa corriente<sup>1</sup> y propone una filiación distinta: una posición intermedia entre el coloquialismo objetivista y el trabajo con las hablas bajas por la vertiente del exceso de cierto neobarroco (Perlongher, Osvaldo Lamborghini), que ensambla en última instancia con otra tradición rioplatense: una tradición de “mala” escritura cuyos orígenes se remontan a las vanguardias históricas y cuyos puntos álgidos denotarían los nombres de Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Felisberto Hernández, Copi, Osvaldo Lamborghini, Alejandra Pizarnik, Ricardo Zelarayán, César Aira, Alberto Laiseca —así como algunos otros cuyas escrituras fermentaron en la órbita del Río de la Plata, como Witold Gombrowicz o Virgilio Piñera. No deja de ser significativo y determinante para el tipo de prosaísmo que cultiva la escritura poética de Cucurto el hecho de que esa tradición de “mala” escritura con la que dialoga sea sobre todo una tradición narrativa: de los autores argentinos mencionados sólo tres, Lamborghini, Pizarnik y Zelarayán, publicaron poesía (pero la poesía de Osvaldo Lamborghini no se dio a conocer hasta fecha muy reciente y en el caso de Pizarnik, como en el de Macedonio, no es tanto la poesía cuanto la prosa de ficción la que pone en juego una estética de “mal escribir”). Si bien es cierto que la poesía de Zelarayán seguramente sea su modelo más inmediato, cabe postular que el prosaísmo poético de Cucurto se distingue de otros prosaísmos y realismos contemporáneos por la manera en que recupera y trabaja gestos de esa tradición de “mala” escritura que en gran medida es una tradición narrativa, de escritura en prosa.

De hecho, la inflexión singular con que Cucurto replantea el proyecto

<sup>1</sup> De hecho Cucurto reniega explícitamente del objetivismo y sus modelos anglosajones en una entrevista reciente: “siempre estamos con Wallace Stevens, con Elizabeth Bishop, William Carlos Williams y la carretilla. El objetivismo, una boludez total... Está bueno, pero no es tanto. No es tanto”.

Véase <http://www.interzonaeditora.com/web2/prensa/prensa.php?idPrensa=47>

poético de Zelarayán nos permite atisbar uno de los ejes por donde la máquina escritural de Cucurto ensambla con esa tradición de “mala” escritura. Un rasgo distintivo de esa tradición, de Macedonio a Aira, es el gesto de devaluar la institución literaria, y específicamente la noción de obra terminada y el objeto-libro en tanto que auráticos pontífices de la misma. Ese gesto que tantas caras tiene en Cucurto se da de manera emblemática en Zelarayán, que en una nota preliminar de su poemario *Roña criolla* nos advierte: “Los poemas de *Roña criolla* se escribieron inesperadamente en 1984 para terminar con las vacilaciones que me impedían comenzar una larga novela aún inconclusa” (7). Notemos aquí el bucle paradójico, de sabor inequívocamente macedoniano, que acompaña la publicación de la escritura, postulada como *continuum* cuya verdad estaría en otra parte, sólo tangencialmente rozada por el libro que le sirve de soporte. Digna de mención es también la inquietante contigüidad de poesía y novela: la postulación de la poesía como “novela inconclusa” es un gesto del que toma buena nota Cucurto, cuya escritura propone una continuidad de múltiples vasos comunicantes entre poema y relato. Como Zelarayán, Cucurto descrea de los géneros literarios y opera según el principio de virtual indiferencia entre poesía y prosa que aquél postulara en el “Postfacio” de *La obsesión del espacio* (1972): “Entre la escritura que llena toda la página y la que no la llena hay sólo una diferencia de escandido, de tempo, de períodos” (86). Así no es de extrañar que su primer poemario, *Zelarayán*, cuyo título ya indica la intención de saldar una deuda con el escritor entrerriano, sea notablemente narrativo: cada poema es un mini-relato, un episodio disparatado en la vida de su novelesco héroe, el poeta “Zelarayán”. El modo de la narración es hiperbólico y deliberadamente inverosímil, remedando la estética del cómic a la manera de Copi o de cierto Aira<sup>1</sup>, pero también la retórica de la exageración laudatoria del registro épico-popular, desde la poesía gauchesca hasta el himno pop o la crónica futbolística. Por esa vertiente, y por el hecho de que todos los episodios siguen un patrón estereotipado y predecible –Zelarayán roba, Zelarayán viola, Zelarayán es encarcelado, Zelarayán huye, etc.–, el decurso narrativo se erosiona y se produce un retorno a la poesía: del cortocircuito del relato, desleído en el retorno de lo mismo, emerge un ritmo, una entonación lírica. Esa singular mezcla de exaltación e ironía, ilación y raptó, tejido narrativo y tajo o hiato lírico, será una constante en la escritura de Cucurto y uno de los rasgos más personales de su estilo. En efecto, Cucurto suele practicar un tipo de texto que caracolea o se vuelve como un guante: ahora es prosa, ahora poesía. Sus dos poemarios más extensos, *La máquina de hacer paraguayitos* y *Veinte pungas contra un pasajero*, se abren con varios de estos textos “prosipoéticos” y uno de ellos explica esta filosofía de la escritura mezclada como resultado de una suerte de aceleración o calentamiento rítmico-libidinal,

<sup>1</sup> El propio Cucurto, en colaboración con el dibujante Pablo Martín, incursiona en la historieta o tira cómica en su volumen *Cucurietas mágicas* (2006).



en un pasaje que mezcla el comentario metapoético con el exabrupto obsceno: “Comienzo a calentar estos motores, regurgitea la letra geneva con que escribo [sic] y acá te va lo dicho es hecho: ¡Que la rima rima con rosa y la prosa es prosa debajo de las bolas!” (10). La última línea de este texto en prosa encuentra en la repetición un ritmo que es la antesala de lo lírico –de hecho los textos que siguen en el poemario se escriben todos en verso–: “A vos, ¿te gusta Pereg, te gusta Pereg, te gusta Pereg, te gusta Pereg” (10). Esto casi se lee como estribillo de una bachata, y en ese ritmo erótico-bailable que absorbe las marcas de la alta cultura –la pregunta se le formula a una “dominicana del demonio” en el contexto de una escena de seducción– se resume la esencia de la escritura vitalista y procaz de Cucurto, y del mundo bajo, proletario, negro y porteño que cuenta y canta.

En cuanto a la voluntad de devaluación y escarnio de Doña Literatura, y específicamente de su altiva primogénita, Doña Poesía, es algo que recorre una escritura que encara el ejercicio poético con un desenfado rayano en la desfachatez y que, como lo sugiere el burlón epílogo de *La máquina de hacer paraguayitos*, aspira a un ideal de equivocación y atolondramiento, en la mejor tradición de “mala” escritura: “Con la publicación de este primer libro doy a conocer una mínima parte de la obra de este autor tan importante como insignificante; espero que sea de su agrado, exigente lector. Y espero también... que Cucurto nos siga emocionando con su escritura vitalista, ciento por ciento equivocada” (39). Esa voluntad de denigración de lo literario se puede apreciar ya en la misma elección del nombre con que se firma esta escritura: un nombre rimbombante, de sonoridad chabacana y ligeramente bufa –no en vano su abreviatura nos lleva a un escatológico W. C.–, que parece remedar sardónicamente cierta tradición hispanoamericana de firmas poéticas “atmosféricas”. No es lo mismo leer a Neftalí Reyes que a Pablo Neruda, no es lo mismo leer a Domingo Rubén García Sarmiento que a Rubén Darío. Como Shakespeare y Joyce, nuestro autor se ha preguntado: *what's in a name?* y su respuesta no podría haber sido más burlona. Rubén Darío y Pablo Neruda, sublimes cortesanos de Doña Poesía, son nombres que producen efectos atmosféricos adecuados a las escrituras poéticas que firman: un aura de aristocrático exotismo en el caso de Darío (tanto más apropiado que el rústico García Sarmiento, con demasiadas connotaciones argentinas); una democrática y evangélica llaneza en el caso de Pablo Neruda (tanto más acorde con su poesía que el fastidiosamente rebuscado y señorial Neftalí Reyes). Frente a esto nuestro autor propone un nombre hiperbólico, cucurbitáceo, que combina el imaginario onomástico de la telenovela, la exuberancia barroca del fruto tropical y un simulacro de identidad híbrida, en hiato –una suerte de quiasmo identitario que se enrosca en la extranjería de las lenguas y nacionalidades cruzadas. Washington, nombre inglés –nombre central, capital, de hombre blanco, nombre del poder– está en abierta discordia con Cucurto, nombre oscuro, tal vez indígena o afrohispano –nombre ex-céntrico, nombre del Otro,

del subalterno. Washington Cucurto, escrito con acento, sugiere un simulacro de poder dis-locado, inverosímil, donde el locus del poder y el capital norteamericano sería quien hablaría de o por la otra América –la América latina, pobre, cosa de negros o máquina de hacer paraguayitos que se cuenta y canta en esta escritura. Nombre burlón, así pues, que a la vez es reflejo deforme de las grandes firmas de la poesía hispanoamericana, y apto umbral de la escritura que rubrica, cuyos rasgos principales –escarnio de la literatura, comedia, hiato y simulacro identitario, entonación *kitsch*– contiene y anuncia<sup>1</sup>.

Gestos de escarnio, de falta de seriedad en el trato con Doña Literatura, abundan también en la labor de Cucurto como editor al timón de Eloísa Cartonera, desde la estética anti-aurática de sus libros hasta la estudiada improvisación y descuido con que presenta a sus autores<sup>2</sup>. Esta pose de descuido editorial también la cultiva Cucurto en la publicación de su propia poesía. Así, por ejemplo, el que se publica con el subtítulo “2do. poemario atolondrado” pero en realidad es su cuarto poemario publicado, *Veinte pungas contra un pasajero*, incluye hasta seis poemas (de un total

<sup>1</sup> La versión autorial del origen del pseudónimo es menos premeditada, pero en cualquier caso concuerda, por su énfasis en el azar y la improvisación, en la pose de dejadez de la intención autorial, con un deseo de transgredir las convenciones asociadas a la alta poesía y a la institución literaria: “[...] en el 97’ fui a la casa de unos amigos míos más grandes que yo que editaban libritos, eran poetas, y un día ya tenían uno armado con unos poemas que yo les había dado y eso salió con el nombre de Washington Cucurto, ellos ya me venían diciendo Cucurto, Cucurto porque yo siempre andaba diciendo ‘No curto, no curto [...]’ y ellos mismos me agregaron el Washington, y después cuando saco *La Máquina de Hacer Paraguayitos*, que fue el segundo libro, el editor me llama y me dice: ‘Che, que hacemos, le ponemos Curto [sic] o Santiago Vega o [...]’, y ahí tomé la decisión y le dije ‘Vamos como Cucurto’. Por lo demás, en la misma entrevista asocia la invención del heterónimo con la burla de la tradición literaria culta: “Entonces inventé un personaje, Washington Cucurto, un escritor ignoto de un país ignoto sin tradición literaria como es República Dominicana, que se inventa una tradición. También es una respuesta a toda la cultura europea, yanqui, a la literatura culta, aburrida, a Borges, a los Casares, Silvina Ocampo. Nada mejor que liberarme a través de un personaje como ése, quien también es una gran burla, una broma colosal que se termina riendo de la cultura argentina misma”. Véase <http://www.interzonaeditora.com/web2/prensa/prensa.php?idPrensa=31>

<sup>2</sup> Así, por ejemplo, la novelita *Aún soltera* (2004) de Dani Umpi es presentada como sigue: “Dani Umpi [...] publicó el set de poemas *porque nuestro amor es una esmeralda que el amor robó* y otro set más que no nos acordamos ahora el nombre [...] Escribió una novela que se llama “Miss Tacuarembó” que ganó un premio, pero tampoco nos acordamos cuál, no importa. Su sueño es reunir a los Parchís, ojalá lo logre [...] ¡Esta novelita de Umpi es el mejor regalo para Navidad! ¡Cómprala en Eloísa Cartonera!” (76).



de veinticuatro) que aparecen impresos en otros de sus libros: cuatro son reimpresión idéntica de poemas incluidos en *La máquina de hacer paraguayitos* (que por lo demás se presenta como primer poemario publicado, cuando en realidad es el segundo) y dos reaparecen con bastantes alteraciones en el poemario *La cartonerita*, publicado un mes después. Esto concuerda con el abandono de la noción de obra de arte acabada y el desdén por el objeto-libro como su receptáculo aurático que caracteriza a toda “mala” escritura que se precie. Como Macedonio, Cucurto pone de relieve el continuum de la escritura, con respecto a la cual los libros, publicados con característico desaliño y descuido editorial, son secundarios. el gesto de empapelar un poemario, *La cartonerita*, con un folleto de ofertas de supermercado a modo de portadilla, o la publicación digital de una novela por entregas, *Hasta quitarles Panamá a los yanquis*, novela que se escribe “en directo” cada siete días “antes de ir a las bailantas”<sup>1</sup>. Lo mismo cabría decir de la efímera encuadernación de sus libros “cartoneros”, a la que alude el poema “En el sur del abecedario” –“Las deficiencias de este papel fotocopiado no me / importan ni que digan que su tiempo de duración es / de 40 años y se borra” (*Poemas* 150)–, o del cultivo de una estética de lo micro en la concepción de sus obras –un “libro”, en el *corpus* cucurtiano, puede ser un cuadernillo precariamente grapado y sin numeración de páginas con un puñado de poemas (a menudo ya publicados en otros libros), como es el caso de *La cartonerita*, o un mini-volumen de 47 páginas en octavo como *La luna en tus manos*, donde se propugna la reducción de lo literario a un mínimo deleznable: “¡Armar un libro de poemas de dos páginas! ¡Pintar tapas de cartón o papel de todos los colores! [...] ¡Inventar una editorial de poesía!” (34).

Por otra parte, publicar varias versiones del mismo poema es un gesto que recuerda las versiones de Zelarayán –por ejemplo, las que se incluyen en *Roña criolla*–, pero el hecho de que las de Cucurto aparezcan en varios libros y el modo en que las trabaja lo alejan del modelo zelarayaniano donde los versionados de un mismo texto tienen una cualidad de obsesión y ahondamiento en su materia verbal que están ausentes en Cucurto. De hecho, las versiones de Cucurto sugieren cualidades opuestas: desvío, ligereza, improvisación y –como muchos de los gestos de esta poesía– se diría que tienen un cierto sabor trovadoresco, medievalizante: la fijación en letra impresa es accesoria, no refleja una obra terminada sino una de sus posibles ejecuciones, adaptada a las circunstancias de cada ocasión. Es decir, el de Cucurto sería un gesto destinado a producir una ilusión de oralidad,

<sup>1</sup> “Ya saben, cada 7 días, los viernes a las 7:00 de la tarde Cucurto antes de ir a las bailantas Bronco o al Samber Risco escribirá un capítulo ciento por ciento en el más puro estilo atolondrado [...] Ah, y a todos los visitantes de la página W. C., los espera todos los viernes a las 12 de la noche en el barete Broncoailable (Pasaje O’Brian 150). Véase <http://www.eloisacartera.com.ar/eloisacartera/cucurto.html> ¡Contáctense!”

con las connotaciones implícitas de espontaneidad y autenticidad. En este sentido la poesía “negra y mala” de Cucurto, como la llama en su “Oración del repositor en el supermercado” (*Carrera* 190) se diferencia del escribir “mal y pobre” (*Zapallo* 54) macedoniano. Aunque compartan lo esencial –el deseo de distanciarse de una determinada tradición de literatura culta, el deseo de forjar un estilo iletrado, a-literario– Macedonio usa la “mala” escritura para producir un efecto convincente de autenticidad de pensamiento, que cobra protagonismo en detrimento del decoro o arte literario, en tanto que Cucurto lo utiliza para producir un simulacro débil, socarrón y ligeramente incongruente, de experiencia e identidad comunitaria popular –algo que esta poesía, con característico requiebro y vaivén, como si se tratara de un polirrítmico baile de cumbia, afirma y desmiente a cada paso.

Por lo que hemos visto hasta aquí, la poesía de Cucurto esboza una doble trayectoria: por un lado, un gesto fuerte de ensamblaje con cierta tradición de “mala” escritura argentina –Macedonio, Zelarayán, Arlt, Aira–; por otra, un gesto de desmontaje o recorte de su estilo contra el paisaje de fondo de esa tradición. Esa trayectoria de ida y vuelta está comprimida en otro gesto que recorre la poesía de Cucurto así como la tradición de “mala” escritura con la que dialoga: la reivindicación del plagio, una estética de la reescritura articulada a partir de las nociones de copia y robo. Como antecedentes de ese gesto podríamos citar, entre otros, “El plagio y la literatura infinita” de Macedonio o *Por favor, ¡plágienme!* de Alberto Laiseca –o incluso, si no estuviera tan bien escrito, el “Pierre Menard” de Borges, quien famosamente afirmara haber imitado a Macedonio “hasta el apasionado y devoto plagio” (146). De hecho, Laiseca parece ser uno de los modelos inmediatos “copiados” por Cucurto, cuyo estilo narrativo recuerda mucho, por su tendencia al humor descacharrante y al delirio orgiástico, a las últimas novelas de Laiseca<sup>1</sup>. Curiosamente es la mención de una de las novelas por el momento imaginarias que Santiago Vega le atribuye a Cucurto en la nota epílogar de *La máquina de hacer paraguayitos* –novela cuyo descacharrante título, “Las miles de tramoyas de las truculentas tragavergas”, tiene un sabor inequívocamente laisequiano– lo que da paso a una de las elocuentes reivindicaciones del plagio que abundan en la obra de Cucurto:

Cucurto es uno de los pocos escritores que interpreta el plagio como una auténtica variante de la literatura. Así lo confiesa en un reportaje a la revista de variedades *La novia* de Tyson: “Para qué nos vamos a matar pensando si después viene un gil y te chorea [sic], siempre es mejor ser ese gil a ser el currado. Yo no afano, simplemente escribo ‘a la manera de’; aparte ni el más genial creador podría plagiar magistralmente como

<sup>1</sup> Pienso en textos como *El gusano máximo de la vida misma* (1999) o *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati* (2003)

yo. Si plagiamos al plagiario, saldrá algo maravilloso, lo mismo que si plagiamos a un muerto, a un queso, pues no se lo puede hacer peor, sólo nos queda ir mejorando; en estos casos el plagio es siempre progresista y por consecuente productivo, al igual que el peronismo [...] ¿Ustedes conocen a algún escritor original? Sí, ¡Dios! [sic] ¿Qué se creen? ¿Qué cualquier turulo afana? Hay que saber currar, hay que tener clase, yo afano con estilo [sic] [...] (*La máquina* 38-39).

La gracia de este pasaje es, por cierto, que se trata del plagio de un plagiario: Cucurto está plagiando la reivindicación del plagio que Laiseca, plagiando a Macedonio y Borges, hiciera en *Por favor, ¡pláguenme!* La noción a retener aquí es la idea de “plagiar con estilo”: al superponer su escritura como hoja de calcar sobre la tradición vista como trama de copias se trasluce el dibujo del estilo. Pues así como Borges acuña su estilo en la forja de plagiar a Macedonio, así como Laiseca crea su estilo plagiando a Macedonio y a Borges, así también Cucurto crea su propia voz plagiando, refundiendo las de todos ellos (y las de otros artífices de “mala” escritura ya mencionados como Copi, Aira o Zelarayán). Afirmaciones y gestos en defensa del plagio no faltan en la poesía de Cucurto, desde el subtítulo y el epígrafe inicial de *La máquina de hacer paraguayitos* –“poemario atolondrado: 12 de amor y 1 robado”; “Lo que escribo es tuyo. Pero ahora es mío. Porque yo te lo robé”– hasta *Veinte pungas contra un pasajero*, donde el discurso del robo literario empieza desde el título y llega hasta la defensa, en la contratapa, de una “reescritura-pungueada-jugueteril” directamente ligada a un estilo de “mala” escritura: “Lo hice a mi pobre modo, con más torpeza que destreza” (n. p.). En la historieta titulada “Reflexiones al azar”, el personaje “Washington Cucurto” afirma: “Dicen que soy un ladrón porque copio a Copi, a Lamborghini, a Casas, a Gambarotta, a Aira, a Piglia, a Perlongher [...] ¡Son todos unos perejiles! Yo no soy un ladrón, ¡soy un copión! [...] Soy un copión! [...] ¡y la fotocopidora es mi madre!” (*Cucurietas mágicas* n. p.). En la misma línea de apropiación burlesca de la tradición literaria, la historieta sin título que cierra *Cucurietas mágicas* consta de dos viñetas: la primera es un primer plano del personaje Washington Cucurto comiéndose a bocados un libro; en la segunda “Cucurto”, de cuerpo entero y con los pantalones bajados, defeca los siguientes nombres: Lezama, Rulfo, Góngora, Sarduy, Arenas. Análogamente, su novela *Las aventuras del Sr. Maíz* incluye una separata titulada “jugá con el ladrón, desafío para grandes lectores”, con un pasatiempo a modo de comprobante de lectura de la novela<sup>1</sup>. Pero el lugar idóneo para observar la

<sup>1</sup> Por la recurrencia de las nociones de robo y plagio como actividades productivas, así como por su flagrante incorrección política en el manejo de estereotipos raciales y sexuales y por ciertas características temáticas y formales (prosaísmo, uso exasperado o irónico de la rima), la poesía de Cucurto presenta curiosas afinidades con la cultura *hip-hop*.

refundición del estilo a través de la copia, y cómo resuelve su relación con la tradición, es su primer poemario. En *Zelarayán* vemos cómo Cucurto entra en un estilo, en la voz poética que firma Ricardo Zelarayán, y cómo lo habita y recrea para salir por otro lado. En ese sentido no deja de ser sintomático el hecho de que en los versos programáticos de su poema “Oración del repositor en el supermercado” –“Poesía negra y mala / como tenaza de carpintero / arisca como una moto” (Carrera 190)– la última línea es “fotocopia” del leit-motiv de “Lata peinada (dirección norte)”, uno de esos extraños textos “prosipoéticos” de Zelarayán, a medio camino entre la narración y el poema surrealista, publicado precisamente en Eloísa Cartenera: “Y más arisca que una moto [...] lo mismo que aquella yegua blanca, más arisca que moto suelta” (*Bolsas y otros* 14-16). Entre los fantásticos sucesos y apariciones de Zelarayán en el libro homónimo es paradigmática la que ocurre en el poema titulado “De lo que le pasó a Ricky al caer sobre una sinagoga”: tras confundirse al carismático “Ricky” Zelarayán con Jesús, aparece el “verdadero” Jesús en unos versos que sintetizan el proceso de copia creativa que la escritura de Cucurto realiza sobre la de Zelarayán:

Afuera estaba parado Jesús, ¡el verdadero!  
Jesús, el plomo, acusándote de copión.  
¡No le copien a Jesús, no le copien

Describir a Zelarayán, en tanto que héroe de la poesía de Cucurto, como un pseudo-Jesús, y a éste como “copión maravilloso”, implica una difuminación del origen y un traslado de su aurática maravilla al ejercicio del copista, en buena lógica macedonio-menardiana. Pero el copista hace suyo el dibujo, y en ese “maravilloso” margen de desvío surge el estilo. De Ricardo Zelarayán, Cucurto toma el trabajo con la dicción baja, la imaginación de un mundo verbal subalterno, arraigado en una parcela específica de realidad a la vez que esfumado por el fantaseo expresionista. Pero la imaginación de ese mundo está desprovista en Cucurto de la violencia metafísica de Zelarayán, que en el dibujo de nuestro autor deviene gozosa descarga libidinal. Cucurto trabaja la obscenidad y la violencia sexual como esquirra o ramificación del gozo, en tanto que en Zelarayán la abrupta violencia del mundo gauchesco es índice de un desgarrón existencial de raigambre vallejiense –el abrupto pathos y la distorsión verbal de *Roña criolla* entroncan directamente con *Trilce*. En este sentido, si la descarnada e informe violencia de la voz zelarrayana recuerdan el estilo pictórico de un Francis Bacon, el estilo de Cucurto, con su profusión de opulencia carnal y festividad verbal, con su curiosa mezcla de densidad y ligereza, su glotona visibilidad y exaltación de las superficies, a quien más se asemeja

---

El juego cucurtiano con las ideas de creatividad y robo podría compararse, por ejemplo, con un tema como “How to Rob”, donde el rapero norteamericano 50 Cent cita/expolia a los artistas de *rap* más significativos de nuestra época.

es a Pedro Pablo Rubens. He ahí una posible definición: Cucurto, crisol de Rubenes: Cucurto, anti-Rubén, Rubén Blades de la cumbia porteña –pero, también, Rubens de la negrada neo-argentina: Cucurto, Rubens del barrio del Once.

La otra vertiente por donde Cucurto talla su estilo, sacando su propio dibujo a partir del calco de Zelarayán, es su tratamiento del tema de la muerte, particularmente interesante por la manera en que se distancia no sólo del modelo que le provee el singular escritor entrerriano sino de toda una tradición de poesía hispánica –desde Quevedo y Jorge Manrique a César Vallejo y Xavier Villaurrutia. En contraste con el desgarró y violencia visceral con que Zelarayán escribe la muerte y la temporalidad, Cucurto opta por un tratamiento liviano, risueño y en cierto modo *naif*: sus versiones de la muerte tienen algo de la ingenuidad primitiva de una tabla prerrenacentista. La muerte aquí es una instancia exterior al yo: un personaje al que se increpa o combate antes que una experiencia incrustada en la propia vida. En contraste con la visión encarnizadamente personal de Zelarayán, Cucurto privilegia una imagen abstracta y estereotipadamente popular de la muerte –una imagen premoderna, no obstante el oropel tecnológico y mediático en que va envuelta, que salta por encima del existencialismo que tan larga huella dejó en el siglo XX y en general en la filosofía y literatura modernas. En esta poesía la muerte “viene vestida de mulata” (*La máquina* 29) o es festivamente sexualizada: “Celebrando alegres funerales o fiestas fúnebres mortales / vienen a oscuras rascándose la ñema, / vienen flotando tercetos de negras testarudas” (*La máquina* 33); o bien se reescribe carnavalescamente el *topos* clásico del encuentro de la muerte y la doncella: “La muerte se halla cara a cara con una ticki / bastaría un soplido de una de las dos... / La tonta trastabilla traga saliva temblequea / ante una ticki no se anima a salir a flote” (*La máquina* 37). En esta carnavalesca confluencia de sexualidad y muerte en torno a ese mito de otredad que sería la mujer negra, mulata o mestiza, la poesía de Cucurto vuelve a tocar una tecla de resonancia primitiva, medievalizante. Como las tremendas serranas de Juan Ruiz, las hiperbólicas negras de Cucurto reúnen esas marcas intemporales de otredad que serían la sexualidad y la muerte, amén de otras más específicamente contemporáneas como la extranjería y la lengua baja, mal hablada. En su exaltación de la “negrura ascendente” (*La máquina* 33), en su cuento y cántico de lo bajo y lo marginal ascendido a mito erótico-lúdico, la entera obra de Cucurto vendría a componer una suerte de *Libro de Buen Amor* de la “negrura ascendente” argentina, un bienhumorado y carnavalesco cantar donde las serranas del Arcipreste han sido sustituidas por lenguaraces “dominicanas del demonio”. En efecto, el poema que cierra *La máquina de hacer paraguayitos*, “Enderezo de la

muerte”, evoca el topos medieval de la muerte igualadora de clases trasplantado a un barrio popular bonaerense, y ubicado como cierre o salida del libro sugiere una moraleja análoga a la del libro de Juan Ruiz: *carpe diem*, “gocemos, amigos, mientras estemos vivos”, o como diría Celia Cruz, a ritmo de salsa: “no hay que llorar / que la vida es un carnaval”.

El estilo poético de Cucurto se labra, así, en la reescritura de una multiplicidad de voces y tiene en el punzón de la parodia una de sus herramientas principales. Además de una serie de voces cercanas –voces matrices, que calca con desvío: Zelarayán, los dos Lamborghini, Aira, Laiseca–, pululan en su poesía ecos chirriantes, reflejos grotescos de voces lejanas de la tradición hispánica que entrarían en el terreno de la mencionada irrisión de la poesía alta y de la literatura como institución cultural. Entre las voces poéticas cercanas, podemos ver lo que toma y lo que descarta de Leónidas Lamborghini como otro ejemplo sintomático de calco con desvío. Del mayor de los Lamborghini Cucurto toma la dicción agresiva del juglar iconoclasta, malhablado –“y destruyamos / y bailemos / meando y puteando / hasta que” (*El solicitante* 53)–, cuyo imaginario social y *locus* de enunciación es el barrio proletario porteño –“y canto / desde un puntito llamado / Llavallol / era el año en que Boca Juniors / ganó / su XVI estrella” (*El solicitante* 45)–, la estética de escritura vitalista, espontánea –“que tu palabra / sea irrupción / de lo espontáneo / que lo que digas / digatu existencia / antes / que ‘tu poesía’ // que tu ritmo / sea / pulso de la vida” (*El solicitante* 27)– y motivos específicos como el de marcarle a la vida “un gol extraordinario” (*El solicitante* 64)<sup>1</sup> o el de la violación anti-imperialista (*El solicitante* 77), que Cucurto reelabora respectivamente en su “Oración del repositor en el supermercado” y en el poema inicial de *Zelarayán*. De esa voz se desvía Cucurto, como de la de Zelarayán, por una vertiente que lo aproxima al otro Lamborghini: la inscripción li-

<sup>1</sup> En una entrevista reciente Cucurto evoca ese motivo lamborghiniano para reivindicar una estética de la escritura “mala”, vitalista y espontánea: “Yo siempre digo que la literatura tiene que abrir puertas y ser motivadora. El lector necesita un libro que lo mueva, no tan erudito, no tan perfecto, porque cuando se vuelve perfecto no sirve [...] Una literatura que cualquiera pueda escribir, sin una gran formación. También puede ser un juego, algo más liviano, una literatura que no nos genere grandes problemas. Para eso ya está la alta literatura: Borges, Cortázar. Hagamos otra cosa, si no, no avanzamos. Lamborghini decía: ‘hay que patear al arco’. Desde cualquier lado, lo importante es eso. Si uno está pensando en hacer una alta literatura, nunca va a arriesgarse. A través del error, del equívoco, de la metida de pata, uno patea al arco y la embocás o no, pero hay que hacerlo. Si el verso es malo, no importa. Si no pateamos, nunca vamos a saber”. Véase <http://www.interzonaeditora.com/web2/prensa/prensa.php?idPrensa=47>



bidinal, la gozosa zambullida en la carnalidad de las palabras y los cuerpos. Si Leónidas Lamborghini escribe el margen como *locus* de la abyección –si habla, con ritmo entrecortado y trunco, desde la “mala sangre” (53)–, Cucurto escribe el margen desde el júbilo y la celebración: lo imagina, con caudaloso flujo plurirrítmico, como lugar de plenitud libidinal.

En cuanto a las voces poéticas lejanas, en la recuperación cucurtiana del romance popular parecería escucharse una distorsión burlesca del lirismo lorquiano del *Romancero gitano*, de tal suerte que en vez de “que yo me la llevé al río, / pensando que era mozuela, / pero tenía marido”, encontramos: “en ojotas y en slipcito / me iré derechito al río. / ¡Qué aburrido sería / morir en una cama dormido!” (*Veinte pungas* 43). O, volviendo al tema de la muerte, en el trasplante del *topos* clásico al cibercafé se le hace un requiebro a Jorge Manrique y tenemos: “Mandar un mail / es como morir / mandas a otro mundo / algo de ti” (*Veinte pungas* 45) –como si dijera: “nuestras vidas son los ríos / que van a dar al mail, / que es el morir”. Los procedimientos retóricos de la poesía clásica y modernista, con su complejo aparato eufónico y conceptual, son triturados en el mortero de la degradación irónica, y en vez de decir, con el divino Rubén, “inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda”, Cucurto dice: “y ya no les das bola a esos jactanciosos / jugadores organizadores de jodas” (*La máquina* 18). Especialidad cucurtiana en este terreno es el cultivo del ripio, la rima cursi u obscena, o una perversa conjunción de ambas, como cuando en el poema inicial de Zelarayán se rima “ano” con “verano”.

Sentimentalismo cursi y obscenidad coexisten sin problemas en una poesía que busca el encanto de lo bajo, lo vulgar, lo desprestigiado. La evocación sentimental y el tono *naif* de: “a una ticki linda / yo le eché el vistazo / [...] sentí su corazoncito / con su tickiti” (*Veinte pungas* 34) colindan con el distanciamiento irónico y el registro lúbrico de: “Dos mulatas hermosas / me salieron al paso / Se identificaron con / sus carnets cárneos: pechos / piernas y nalgas. / Todo de más / de suprema calidad” (*Veinte pungas* 36). En otro poema, titulado precisamente “Cursilerías”, leemos: “Mientras el mundo gire serás mía. / Mai lov, no hay nada más cursi que la vida” (*Veinte pungas* 54). La reivindicación de lo cursi está directamente ligada a la “mala” escritura y al gesto de devaluación de la institución literaria que viene de las vanguardias históricas –no en vano el ensayo definitivo sobre lo cursi lo escribió ese fecundador de “ismos” y disparates poéticos que fue Ramón Gómez de la Serna. Así, si en el verso citado la efusión sentimentaloides –“serás mía”– se mira en el espejo cón cavo del barbarismo –“mai lov”–, en otro verso se dice, con trabucada y

vulgarizante ortografía: “Yo que lo entregaba con todo el amor, / si se me permite, verdadero amor / de zaparrastrosa sentimental [sic] / tal cual soy” (*La máquina* 26).

La mezcla de materiales incongruentes, el vaivén entre lo sentimental y lo soez, entre prosa y verso, entre exaltación lírica y narración irónica redundante en el peculiar ritmo de la máquina poética cucurtiana: máquina polirrítmica que, para citar a su artífice, quiere “escribir como quien baila la cumbia”<sup>1</sup>. Máquina montada sobre el requiebro y el cambio de ritmo, cuyo realismo o prosaísmo, antes que absorber o mimetizar materiales bajos en el laboratorio de la poesía –en la tradición moderna que iría desde Baudelaire hasta el objetivismo argentino de los noventa– propondría la operación contraria: sacar la poesía del laboratorio, centrifugar la tradición, reanimar el viejo sueño surrealista de hacer poesía en el corazón de la vida. Hacer, por tanto, una escritura “mala”, vitalista, que escribe con mala letra y en renglones torcidos como la propia vida: escritura “de puro zopetazo [sic] / como arte fresco o muerte suave” (*Veinte pungas* 17), que canturrea desde el tajo de vida de un rincón del barrio del Once y absorbe los signos de alta cultura para escupirlos a carcajadas en las paredes de la institución literaria. Escritura cuyo realismo está trenzado de delirio y fantasías –fantasismo realista, o bien realismo bífido, guasón, que “bachatea”, cuyos paisajes y figuras se sacan de un caderazo toda ilusión de esencia y cuyas construcciones identitarias subliman a la vez que corroen el estereotipo racial o sexual, pues no ignora el dobladillo de incongruencia de toda representación<sup>2</sup>. O, para decirlo en palabras del autor: “Ni fácil, ni difícil,

<sup>1</sup> Véase <http://www.interzonaeditora.com/web2/prensa/prensa.php?idPrensa=198>

<sup>2</sup> La cualidad “bífida” de la escritura de Cucurto explica hasta cierto punto el correspondiente vaivén en su recepción. Los análisis críticos de su obra tienden a polarizarse entre uno u otro extremo, bien optando por el polo de la falsedad y el simulacro –así Valentín Díaz: “Mi mundo de fantasía: [Cucurto] genera un texto imposible, un texto falso”–, bien explorando el polo de la autenticidad y la tracción afectiva de una franja de realidad –así Martín Kohan: “Su premisa es [...] que las tensiones culturales entre lo alto y lo bajo perduran. Y que perduran en la misma medida y por las mismas razones por las que perduran las tensiones sociales entre lo alto y lo bajo. Estas tensiones son, de alguna manera, el punto de apoyo de *Cosa de negros*, eso y no el juego de pasajes culturales, no la cita homenaje, ni la cita irónica, ni la cita cínica, eso y no el reciclaje o el pastiche”. Véase, respectivamente, <http://www.interzonaeditora.com/web2/prensa/prensa.php?idPrensa=62>

y <http://www.interzonaeditora.com/web2/prensa/prensa.php?idPrensa=15>

Cerca del segundo polo se ubicaría también la lectura de Tamara Kamenszain, que en un iluminador estudio –*La boca del testimonio* (2007)– vincula la poesía de Cucurto a otros artífices latinoamericanos de “mala” escritura como César Vallejo o Alejandra Pizarnik. Kamenszain apela a las nociones agambenianas de “testimonio” y “profanación de lo improfanable” (120) para caracterizar una escritura que en su abandono de los pro-

*Realismo, cumbia y el gozo de las bajas palabras: en torno a la poesía de Wáshington Cucurto*  
Julio Prieto

ni falso ni verdadero / es el triste realismo del lenguaje, / saber que todo ha sido un verso” (*La cartonerita* n. p.).

---

tocolos retóricos promovería un anclaje con lo real: “un encuentro, justo donde la ‘literatura’ había ejercido una separación –habla y escritura, literatura y vida, forma y contenido, significante y significado” (121).

## Bibliografía

- Aira, César. "Ars narrativa". *Criterion* 8 (enero 1994), Caracas.
- \_\_\_\_\_. *Un sueño realizado*. Buenos Aires: Alfaguara, 2001.
- Borges, Jorge Luis. "Macedonio Fernández". *Sur* 209-10 (1952): 145-147.
- Carrera, Arturo, ed. *Monstruos: antología de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Contreras, Sandra. "César Aira: vueltas sobre el realismo". *Tigre: Revue de l'Université Stendhal* núm. hors série (2005): 27-39.
- Cucurto, Washington. *Zelarayán*. La Rioja: Ediciones Deldiego, 1998.
- \_\_\_\_\_. *¡Oh tú, dominicana del demonio!* Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 2002.
- \_\_\_\_\_. *La máquina de hacer paraguayitos*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Veinte pungas contra un pasajero*. Buenos Aires: Vox, 2003.
- \_\_\_\_\_. *La cartonerita*. Buenos Aires: Vox, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Cosa de negros*. Buenos Aires: Interzona, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Noches vacías*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Panambí*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Fer: una fábula encendida y atolondrada*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2003.
- \_\_\_\_\_. *La luna en tus manos*. Buenos Aires: Junco y Capulí, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Como un paraguayo ebrio y celoso de su hermana*. Buenos Aires: Vox, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Hatuchay*. Ciudad de México: El billar de Lucrecia, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Hasta quitarle Panamá a los yanquis*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Las aventuras del Sr. Maíz*. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- \_\_\_\_\_. *El curandero del amor*. Buenos Aires: Emecé, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Cucurietas mágicas*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2006.
- \_\_\_\_\_. *1999: Poemas de siempre, poemas nuevos y nuevas versiones*. Bue-

nos Aires: Eloísa Cartonera, 2007.

di Giorgio, Marosa. *Los papeles salvajes*. Vols. 1 y 2. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.

Dobry, Edgardo. "Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo". *Cuadernos hispanoamericanos* 588 (1999): 45-57

\_\_\_\_\_. "La innovación". *Boletín del centro de estudios de teoría y crítica literaria* 4 (1995).

Duchesne-Winter, Juan. "New Sensibilities in Latin American Fiction: The 'Delirious Realism' of Rita Indiana Hernández, César Aira and Mario Bellatin". Ensayo inédito. Presentado en Northwestern University, Department of Spanish and Portuguese, 31 de enero, 2006.

Fernández, Macedonio. "El zapallo que se hizo cosmos". *Relato. Cuentos, poemas y misceláneas*. Ed. Adolfo de Obieta. Buenos Aires: Corregidor, 1987.

\_\_\_\_\_. "El plagio y la literatura infinita". *Papeles de Buenos Aires* 3 (1944): 5.

Fuguet, Alberto. "Prólogo". *McOndo*. Eds. Alberto Fuguet y Sergio Gómez. Barcelona: Mondadori, 1996.

García Helder, Daniel. "Apuntes sobre el realismo en Groppa, Raimondi y Rubio". *Milpalabras* 2 (2001): 8-11.

Gómez de la Serna, Ramón. *Lo cursi y otros ensayos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1943.

Horne, Luz. "Hacia un nuevo realismo. Caio Fernando Abreu, César Aira, Sergio Chejfec y Joao Gilberto Noll". *Tesis doctoral: Introducción*. New Haven: Yale University, 2005.

Kamenszain, Tamara. *La boca del testimonio: Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma, 2007.

Laiseca, Alberto. *Por favor, ¡plágienme!* Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1991.

\_\_\_\_\_. *El gusano máximo de la vida misma*. Buenos Aires: Tusquets, 1999.

\_\_\_\_\_. *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati*. Buenos Aires: Interzona, 2003.

Lamborghini, Leónidas. *El solicitante descolocado*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1989.

Lamborghini, Osvaldo. *Poemas: 1969-1985*. Ed. César Aira. Buenos Aires:

Sudamericana, 2004.

Prieto, Julio. "Towards a New Realism? New Trends in Latin American Fiction and Poetry". *The International Journal for the Humanities* 4 (2007): 31-40.

Raimondi, Sergio. *Poesía civil/Zivilpoesie*. Trans. Timo Berger. Berlín: Wissenschaftlicher Verlag, 2005.

Rosetti, Dalia. *Sueños y pesadillas*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 1999.

\_\_\_\_\_. *Me encantaría que gustes de mí*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 2002.

\_\_\_\_\_. *Durazno reverdeciente*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2003.

Saer, Juan José. *El arte de narrar*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1988.

Speranza, Graciela. "Magias parciales del realismo". *Milpalabras* 2 (2001): 57-64.

Umpi, Dani. *Aún soltera*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2004.

Zelarayán, Ricardo. *Roña criolla*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1991.

\_\_\_\_\_. *La obsesión del espacio*. Buenos Aires: Atuel, 1997.

\_\_\_\_\_. *Bolsas y otros*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2003.