



CON VOZ DE VIENTO.
LO POPULAR EN LA POESÍA DE
WASHINGTON CUCURTO Y FABIÁN CASAS

GIULIANA PATES

FACULTAD DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN SOCIAL
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Tesis de investigación

Giuliana Pates

N° de legajo 20131/6

giulianapates@hotmail.com

Diseño de tapa: Alejandro Capelli @iamandro

La Plata, noviembre de 2015

*Me queda el consuelo de lo que me dijo un viejito cuando
yo andaba perdido en las orillas del río Uruguay.
Le pregunté: dígame don, ¿para dónde lleva este camino?
Y él me conestó: "y para todos lados"*

Aníbal Ford. Navagaciones

GRACIAS

A Ana y Antonio por el amor infinito.

A Tamara por enseñarme a leer.

A Carmen y Pilar por las mañanas y las tardes de sol.

A Silvia y Federico por sus lecturas y preguntas.

A la Facultad de Periodismo y Comunicación Social
por su perspectiva teórica y política.

A la educación pública, gratuita e inclusiva.

EL MAPA

La balsa	9
La gubia	21
El barniz	35
Los navegantes	45
La madera	59
Los clavos	89
El río	105
El horizonte	121
Los remos	129
Anexos	145

LA BALSA

Barcos de papel. En un libro que mi hermana llevó de la biblioteca había barcos de papel. Era Semana Santa. Estábamos sentadas sobre los pliegues de las sábanas de nuestras camas en la habitación que compartíamos. Sostenía el libro entre mis manos, unía cada letra hasta formar una palabra, una oración, un párrafo. El personaje de la historia era un niño, como yo, que con hojas de diarios armaba barcos y los hacía navegar en el hilo de agua que se había acumulado al lado del cordón de su vereda, luego de haber visto caer, toda la tarde, una copiosa lluvia. Me acuerdo de esa historia porque fue la primera que leí con mis ojos y mi voz. Debo confesar, muy a pesar de las expectativas, que nunca fui buena haciendo barcos de papel.

Después, vinieron las lecturas de poesías a las que mis padres me llevaban por las tardecitas de los sábados. Allí, todos eran altos y hablaban con voz rasposa. También fumaban. Una noche en que tenía fiebre, entre jarabes, termómetros y solución fisiológica, quise ser como ellos, quise ser poeta. Busqué un cuaderno y un lápiz. Así debería empezar a escribirse una poesía, imaginé, y trémula, la letra fue apareciendo. Mi mamá sospechaba que todo era culpa de la fiebre. No

sé de quién había sido la culpa, pero en ese momento escribí mis primeros versos.

Desde entonces, no me he alejado de la literatura y particularmente de la poesía. Siempre llevo un libro en la mochila y sigo yendo a oír poemas. Este recorrido lector no podía estar fuera de la tesis porque parte de la elección del objeto de estudio comienza allí. Decidí, pues, recuperar esas lecturas que desde la niñez y la adolescencia estuvieron conmigo, pero que ahora están atravesadas por una mirada comunicacional.

Elegí trabajar con *Tuca* (1990) y *El salmón* (1996), de Fabián Casas, y con *Zelarayán* (1996) y *La máquina de hacer paraguayitos* (1999), de Washington Cucurto, por ser toda la obra literaria que publicaron durante la década del noventa, en los mismos años en que yo aprendía a leer. Esta selección responde a mi interés de comparar sus posicionamientos, tanto compartidos como específicos, respecto del vínculo entre cultura popular y cultura masiva que se configuran en las poesías seleccionadas y sus voces.

La elección de estos poetas se debe, en parte, a que son considerados dos escritores centrales de lo que se denomina “poesía de los noventa” (Mallol, 2001, 2003; Porrúa, 2003, 2011; Yuszczuk, 2011), es decir, de la emergencia de un grupo de poetas que introdujeron de manera intencional materiales de la cultura mediática en sus poemas, ejercicio que no estaba legitimado dentro del campo, y los hicieron convivir con el mundo de la literatura y de la cotidianidad de los barrios porteños. En parte, también, porque son los únicos

escritores de ese grupo que publican poesías y novelas simultáneamente en las editoriales independientes que editaron sus primeros libros como *Ediciones Del diego*, *Vox* y *Siesta*, y las revistas literarias por donde circulaban como *18 Whiskies* y *Diario de poesía*, al circuito de editoriales multinacionales, como es el caso de *Emecé/Planeta*. Al mismo tiempo, son los únicos poetas de los noventa que mantienen una relación tensa, pero no antagónica, con lo masivo, al ser asiduamente entrevistados por distintos medios gráficos nacionales como *Página/12*, *Clarín*, *Perfil*, *Rolling Stones*, e incluso se desempeñan como columnistas en algunos de ellos.

Como punto de partida, es preciso aclarar que “lo popular” no preexiste a los poemas ni a esta investigación en tanto no hay un conjunto de experiencias o valores que pueda ser definido a priori de tal manera. Retomando una ya extensa trayectoria conceptual del campo de los estudios de Comunicación y Cultura, lo popular es pensado como producto y como condición de posibilidad de una construcción históricamente situada y contextualmente variable, que resulta de la lucha por el sentido de los términos en juego y del carácter intrínsecamente relacional respecto de lo que no es popular en cada momento. De este modo, al no ser uniforme o estable, ni estar fijado a un mapa previo de significaciones unívocas, no hay un sólo modo de estar siendo popular, sino que sus formas son múltiples y heterogéneas. Con todo, tienen en común su contraste con las hegemonías económicas, políticas y culturales. Esto es, unos lugares y unas maneras de hacer, decir e interactuar frente al ejercicio

hegemónico del poder que se localizan del lado de lo subalterno. Decir esto no niega su inscripción en estructuras de poder más amplias porque es en el vínculo que establece con ellas que se constituye. Que haya contraste y tensiones no significa que haya, o deba haber, siempre prácticas de resistencia.

En este punto, recupero la complejización propuesta por Jesús Martín Barbero (1987) para pensar el vínculo popular-masivo no como dimensiones intercambiables entre sí o partes de una relación armónica, sino en su especificidad en la historia cultural de América Latina, con énfasis en las transformaciones simbólicas y materiales de las últimas tres décadas. Recupero, asimismo, la tradición más amplia de los Estudios Culturales y su apropiación regional en clave teórica, política y epistemológica como un antecedente valioso para esta investigación y como la perspectiva de inscripción de la tesis. A su vez, es este un momento en que la pregunta por lo popular ha resurgido como problema en el campo de las ciencias sociales locales y, sobre todo, como horizonte de interrogación sobre el presente (Aliano, 2010; Alabarces, 2014).

Para abordar “lo popular” en las poesías seleccionadas, tengo en cuenta dos dimensiones de análisis. Por un lado, el modo en que la experiencia de los sujetos retratados en los textos opera como territorio de articulación entre sus prácticas cotidianas y la forma en que son vividas, significadas y narradas por sus protagonistas como parte de la trama cultural que comparten, y de su propia subjetividad (Thompson, 1987). Por otro lado, la posición de enunciación de los poetas, en

tanto entiendo que “lo popular” se co-construye entre la experiencia narrada y la voz de los escritores. Esto permite analizar sus relaciones con lo popular en las poesías y sus posicionamientos en el campo poético y cultural contemporáneo.

La década de 1990 es el contexto en que escriben y publican Washington Cucurto y Fabián Casas. Lejos de ser meramente el escenario en donde se ubican, es un contexto interpelante para sus producciones. El debilitamiento de la presencia integradora del Estado y el fin de la sociedad salarial, es decir del empleo como vertebrador de los proyectos y trayectorias de vida, tuvieron un conjunto de acontecimientos culturales particulares. El contacto con el trabajo era más fragmentado y efímero, lo que hacía que las identidades trabajadoras que habían signado el mundo popular estuviesen en crisis y se buscasen otras maneras de pertenencia (Svampa, 2000). En este sentido, “ganaron relevancia la referencia a actividades de entretenimiento, al consumo de estilos de indumentaria y a la pertenencia a grupos más localizados: la barra de amigos, la hinchada de un club de fútbol, los seguidores de un grupo musical. Las religiones y otras formas de devoción también habilitaron nuevos sentidos de pertenencia [...] Las identidades populares se volvieron así menos generales y homogeneizantes y más fragmentadas, particulares y efímeras” (Adamovsky, 2012: 382).

En este sentido, el debilitamiento de las identidades trabajadoras y del “orgullo plebeyo” señalaba que el protagonismo de las clases y culturas populares en la política argentina parecía estar

llegando a su fin. La derrota de los movimientos sociales y políticos como consecuencia de la dictadura cívico-militar de 1976-1983 no había sido sólo física y material, sino también cultural. Hija de esa derrota, la democracia inaugurada en 1983 se fundó en el desdibujamiento de lo popular como actor político (Svampa, 2000, 2005; Merklen, 2000).

Paradojalmente a esta situación de exclusión social, en el campo de la cultura hubo inclusión y celebración de algunas expresiones populares. Las culturas hegemónicas y las culturas masivas de esa época se caracterizaron por reconocer y hacer propias nuevas expresiones de las culturas populares para convertirlas en productos comercializables. En lugar de buscar exclusivamente “civilizar”, reprimir o ignorar los elementos de las culturas populares, se notó en estos años una intención de plebeyización de los estilos y las estéticas, es decir, que lo plebeyo no sea entendido como condición diferencial de las clases populares, sino una gramática extendida a las clases medias y medias altas, especialmente por medio de la producción mediática (Alabarces, 2014). Así, la demostración de pasiones y emociones, el desenfreno sexual y ciertas formas del “descontrol”, que anteriormente habían sido considerados propios de una “baja cultura” y por ello censurados, fueron valorados. Lo que anteriormente era considerado vulgar y ordinario, aparecía dotado de una nueva legitimidad y un nuevo valor estético.

Hay que tener en cuenta que este gesto de *plebeyización* era también político y posible de hacer porque las clases populares ya no

eran “peligrosas” en tanto sus formas de organización y de disputa con las hegemonías habían perdido valor simbólico. Si bien fueron recuperaciones localizadas, la reapropiación de contenidos, estéticas, estilos e imágenes permitieron a las clases populares seguir siendo perceptibles.

En este sentido, Pablo Alabarces advierte que:

En la avalancha, el desborde, la exageración, la sobrerrepresentación de la cultura de masas contemporánea, no podemos confundir exceso con democracia, populismo conservador con reparación simbólica. Se transforma en una retórica –pretendidamente– democrática justamente por sus marcas –pretendidamente– más plebeyas: la grosería, la alusión sexual, la ausencia de tonos medios, el esquematismo, el populismo conservador, la futbolización –del vocabulario, del sistema de metáforas o de la simple cotidianeidad–. Una estética plebeya se cumple entonces solamente como farsa y como burla, como un modo del discurso que simula aceptar para poder humillar.

(Alabarces, 2014: 145)

Como señala el autor, la burla o la humillación de las culturas populares están entre las operaciones ideológicas disponibles por parte de ciertas retóricas culturales y mediáticas. De todos modos, también es posible poner en duda esta operatoria porque, siguiendo la tradición reflexiva de autores como Aníbal Ford y Néstor García Canclini, hay un reconocimiento de lo popular en las propias estructuras hegemónicas que las hace visibles al mismo tiempo que las reformula.

Esto no se traduce necesaria ni sistemáticamente en el otorgamiento de una legitimidad o en el investimento de una significatividad destacada de los valores, géneros y estéticas de las culturas populares, pero señala un reconocimiento y reapropiación de estos elementos que ubica a lo popular como parte de una gramática cultural más extensa, cuya apreciación da cuenta de una variedad de matices que merecen ser profundamente indagados (Ford, 1994; García Canclini, 1982, 1987).

Asimismo, los productos y referentes de la cultura masiva, especialmente los generados y puestos en circulación por la industria discográfica, cinematográfica y televisa, fueron incorporados a otros espacios en donde habían sido considerados ilegítimos o banales, como en el campo de la literatura, especialmente de la poesía. La “poesía de los noventa” (Mallol, 2001, 2003; Porrúa, 2003, 2011; Yuszczuk, 2011) se identificó, precisamente, por la emergencia de valores diferentes a la tradición literaria. Para los críticos y el público, no había en estas poesías elementos legítimos del lenguaje poético porque se incluían otros materiales como la televisión y los medios, y posteriormente, los blogs, el e-mail e Internet. Se narraba la realidad cotidiana producida y construida junto con los medios, las tecnologías y las ciencias (Ludmer, 2007). Por este motivo, al principio se consideró estas poéticas como “mal escritas”. Lo que se puso en juego fue el concepto de cultura y la figura del escritor, que pasó de ser un consumidor de “alta literatura” a un consumidor cultural que retoma la cultura masiva como interlocución. Si bien hubo y hay reconocimientos

y reposiciones de estas poesías desde el campo literario, editorial y académico —esta investigación da cuenta de ello—, subsiste en algunos críticos la idea de estas poesías con un “aura de lo marginal” (Minelli, 2006: 167).

Junto con la indagación de los lazos de la poética de Washington Cucurto y Fabián Casas con lo popular, lo masivo y lo popular-masivo, esta tesis analiza algunos espacios por donde circulan estos poetas en un abordaje que más que concluir esta dimensión, abre nuevas posibles líneas de investigación. La circularidad/circulación implica movimientos, influencias recíprocas, zonas en común entre las culturas populares y las culturas hegemónicas. No hay que entender estos movimientos en un sentido de igualdad porque las/os sujetos que participan en este proceso están en posiciones disimétricas. Es decir, no puede dejarse de lado la relación entre las materialidades significantes y estructurales, los trayectos sociales de los significados y las/os sujetos que participan.

En tanto tesis que indaga en las estructuras de significación que interpelaron los procesos de producción de las poesías como los de circularidad/circulación de las obras en la actualidad, propone una combinación de herramientas metodológicas. En primera instancia, la *revisión documental* que permitió el rastreo y registro de materiales para la elaboración de las herramientas teórico conceptuales. Es decir que la perspectiva y las nociones que se construyen en la investigación son producto de la revisión, lectura y selección de la bibliografía vinculada al objeto de estudio. Para ello, se indagaron tesis de grado y

posgrado en Comunicación y en Letras, libros y capítulos de libros acerca de las temáticas trabajadas, artículos de revistas científicas y literarias, entrevistas publicadas en medios de comunicación gráficos y digitales. Luego de la selección de los mismos, se hizo un registro y sistematización de modo tal que me permitieran construir y definir las categorías analíticas de la tesis.

Por su parte, el *análisis de discurso* fue utilizado para abordar el corpus que se construyó para la investigación. Como indicamos más arriba, la decisión de trabajar con los dos primeros libros de poesía de cada uno se debió, entre otros motivos, a que es toda la obra poética publicada por estos autores durante la década del noventa. Estas poesías consideradas discursos en su doble e indisociable condición material-simbólica (Bajtin, 1987) fueron estudiadas en tanto prácticas sociales y hechos históricos. En este sentido, el análisis se hizo desde una perspectiva materialista de la cultura que las vincula con sus condiciones sociales de producción, y a su marco de producción institucional, ideológica-cultural e histórico-coyuntural (Angenot, 2010). Ello implicó la necesidad de ir “más allá” de lo textual porque la sola descripción de las características textuales de las poesías como dato lingüístico no resultaba del todo relevante para dar cuenta de la problematización sociocultural planteada como foco del trabajo. El interés que gobierna el análisis del discurso, retomando a Dominique Maingueneau, es el de “aprehender el discurso como articulación de un texto y un lugar social” (1999: 65), es decir que su objeto no es la

organización textual o la situación de comunicación en sí mismas, sino “aquello que los anuda” (idem).

Por otro lado, las *entrevistas semiestructuradas* fueron concebidas como flexibles y dinámicas, en tanto articulan una conversación informal con preguntas previamente pensadas en base a las pautas de la indagación formuladas en cada momento del proceso de investigación. Los ejes generales del diálogo estuvieron preestablecidos, aunque no así el modo de formular las preguntas y el orden de las mismas. Asimismo, las re-preguntas surgieron en el devenir de la conversación a partir de mi interés como entrevistadora y de las/os entrevistadas/os. En esta tesis, fueron utilizadas para analizar dos instancias: por un lado, permitieron comprender, desde la perspectiva de los propios autores y de otras/os referentes claves de los espacios de circulación de la poesía de Casas y Cucurto, la relación intelectual, estética, subjetiva, institucional que establecen con su obra y, en particular, con la obra poética aquí estudiada. Por otro, para hacer una reconstrucción posible y finita de la circulación/circularidad de los autores en la actualidad en una población acotada de lectoras/es.

En este sentido, la selección de las/os entrevistadas/os responde a ciertos criterios que resultaban pertinentes para la investigación en tanto se trató de construir un grupo con diferentes perfiles. Es decir, los perfiles dan cuenta de algunos de los diversos espacios de circulación que tienen los poetas: la universidad pública (en la carrera de Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata y

en carreras de la Universidad Nacional de Florencio Varela “Arturo Jauretche”), programas de finalización de estudios primarios y secundarios (CENS y FINES), talleres literarios, librerías de la ciudad de La Plata (El Ateneo), lecturas de poesías (Festín Mutante).

LA GUBIA

Para comenzar la investigación, me propuse reconstruir las trayectorias de los estudios acerca de “lo popular” que en/desde la Comunicación/Cultura se habían hecho. Este ejercicio, además de significar un conjunto de antecedentes de los abordajes que han recuperado la pregunta por “lo popular”, inscribe la tesis dentro de las perspectivas materialistas de la cultura en sus versiones europeas, pero, sobre todo, en las apropiaciones latinoamericanas y argentinas que se hicieron de ellas. En este sentido, el recorrido es histórico al mismo tiempo que se recuperan las preguntas y objetos que, en cada momento, permitió nombrar o no “lo popular”. Así también, se ubica esta investigación en un marco actual de estudios sobre “lo popular” desde la Comunicación/Cultura y se definen los criterios a partir de los cuales entiendo esta condición.

Reconozco, en primera instancia, a los Estudios Culturales británicos que contribuyeron a la constitución de un campo de estudios sobre la(s) cultura(s) popular(es)¹. Legitimaron preguntas, problemas y

¹ Se habla de culturas populares en plural para dar cuenta de la heterogeneidad de las experiencias y sentidos de los sectores populares y para oponerse a la denominación en

objetos que estaban fuera del ámbito académico o eran considerados menores. Es decir, incluyeron, con status de objetos de estudio, por ejemplo, a los medios de comunicación masivos, los medios de comunicación alternativos, la literatura popular y literatura masiva, las prácticas asociadas al ocio y al uso del tiempo libre, los deportes y los espectáculos, entre otras dinámicas inscriptas en/desde lo cotidiano. La legitimidad “científica” de estos objetos y el acceso al circuito académico contribuyó a la multiplicación de estudios que se relacionaban con lo popular y lo masivo, aunque en sus inicios algunos consideran que estos desarrollos se hicieron de manera “descontextualizada y fragmentaria” (Rodríguez, 2014: 62-63). Se estudian, entonces, la cultura popular y los fenómenos de la vida cotidiana tanto como se establece una nueva manera de leer la alta cultura: hubo un intento de deselitizar la cultura en un momento de luchas políticas por la transformación de la sociedad.

Dentro de esta perspectiva, los estudios literarios tuvieron un lugar importante debido, en parte, a que los pensadores que formaron los estudios de la cultura eran en su mayoría críticos literarios. Según María Elisa Cevasco, “en las versiones más amedrentadas la nueva

singular “cultura popular” que supone rasgos homogéneos y esencialistas (García Canclini, 1982). La forma en plural, no obstante, para María Graciela Rodríguez (2014: 57-58), mantiene cierta tensión porque da por superado un debate que se produce en la Antropología entorno a la productividad del concepto de cultura. Para ampliar, ver: Grimson, 2002; Abu-Lughod, 2005; Grimson y Semán, 2005 citados en Rodríguez, 2014.

disciplina llegó para destruir la alta literatura, convirtiendo a refinados adoradores de un Shakespeare o de un Guimaraes Rosa en fanáticos de la cultura pop y en analistas de centros comerciales. En una versión apologética, arribó para realizar la revolución y no dejar piedra sobre piedra en los modos tradicionales de efectuar la crítica de la cultura” (2013: 7).

En el marco de la Comunicación/Cultura en América Latina, los estudios sobre las culturas populares surgieron, para Pablo Alabarces (2008), de una necesidad política por pensarla como objeto de investigación². En los primeros años de la década de 1970, en la primavera camporista, un grupo de intelectuales provenientes de la literatura que adscribían al Peronismo retomaron las producciones sobre lo popular y recuperaron tradiciones marginalizadas por la academia argentina. Elegían, para sus análisis, textos periféricos al

² Las preguntas e investigaciones sobre lo popular hechas durante el primer Peronismo habían sido indagatorias y poco profundas. Alabarces –junto con Valeria Añón y Mariana Conde– identifican dos líneas: por un lado, la afirmación folclórica y telurizante que rescataba producciones como coplas, cancioneros y “la poesía popular argentina” en tanto un conjunto de mitos, leyendas, fiestas y hábitos. Tenía una mirada que exaltaba estas manifestaciones que se relacionaban más con la vida colonial que con la condición urbana e industrial del movimiento. Por otro lado, las expresiones de la industria cultural (cine, radio, música, literatura) desde la producción de masas pero sin un anclaje teórico. Con la caída del Peronismo en 1955, los discursos hegemónicos sobre la cultura popular los realizaron los sectores antiperonistas, nucleados en la Revista Sur. Sin embargo, aparecieron otras literaturas que se reivindicaban como antiintelectuales, como los textos de Fermín Chávez, Juan José Hernández Arregui, Jorge Ramos, Arturo Jauretche. Es esta línea la que recuperarán en la década de 1970 (Alabarces, 2008).

campo legítimo de la literatura, textos que se fundían con el periodismo de masas y referentes populares: folletines, radioteatro, historieta, género gauchesco, tango, biografía de artistas como Homero Manzi y Enrique Santos Discépolo (Alabarces, 2008; Muraro, 1983). El estudio de estos objetos estaba politizado, era parte de la lucha ideológica en un contexto político-cultural en donde la producción académica no estaba escindida de la práctica y la militancia (Schmucler, 1994).

Los principales referentes que recuperaron estas experiencias fueron Anibal Ford, Eduardo Romano y Jorge Rivera. Estos tres intelectuales estudiaron lo popular en/desde varios escenarios. Aunque no podemos nombrar sus primeros trabajos como investigaciones estrictamente académicas, sí fueron intervenciones intelectuales sobre el campo cultural, algunas de las cuales se referían a lo popular. Lo hicieron desde el campo editorial desde el cual se publicaba numerosos materiales que se vendían en los kioscos a costos muy bajos y eran accesibles a una gran cantidad de lectores. El Centro Editor de América Latina tuvo un papel fundamental en esta tarea. Por otro lado, el periodismo desde diarios como *La Opinión*, y revistas como *Crisis*³,

³ La revista *Crisis* se editó desde mayo de 1973 hasta agosto de 1976, período en el cual publicó cuarenta números. Fue fundada por Federico Vogelius y dirigida por Eduardo Galeano. Tenía una tirada de veintidós mil ejemplares, en promedio, por número. Se pensaba a sí misma como popular, latinoamericana, nacional, plural, libre y sin concesiones. Publicaba textos literarios de Rodolfo Walsh y Haroldo Conti, entre otros, y biografías de Ernesto Guevara y Pablo Neruda. (Grimson y Varela, 2002).

que desde una línea del llamado Pensamiento Nacional defendía la memoria y creatividad populares. Por último, otro escenario para preguntarse por lo popular fue la Universidad pública, especialmente la Universidad de Buenos Aires (UBA), en cátedras de la carrera de Letras, en donde ejercieron la docencia⁴.

Analizaron lo popular como parte de la lucha política para demoler el “concepto burgués” de cultura que se restringía a las expresiones de *elite* y negaba la capacidad de creación de las culturas populares. Por este motivo, proponían recuperar como objeto de estudio experiencias populares en medios masivos, como así también la línea antiintelectual de Fermín Chávez, Juan José Hernández Arregui, Jorge Ramos y Arturo Jauretche, que proponían leer lo popular en la cultura de masas (Alabarces, 2008: 270).

Estas producciones fueron interrumpidas por la dictadura cívico-militar de 1976-1983. Durante este período desapareció el término cultura popular en el campo de los estudios de la Comunicación y la Cultura; la dictadura reorganizó las maneras de nombrar lo político y lo simbólico. Usurpó, vigiló, censuró y desmanteló

⁴ Eduardo Romano fue director provisorio de la carrera de Letras en la UBA en 1973, antes que Paco Urondo ocupara ese cargo. Fue docente, junto con Eduardo Rivera, de una cátedra nueva: Proyectos Político-Culturales Argentinos. Como consecuencia de la intervención de la UBA, ejerció como docente en la Universidad Nacional de Rosario. Por su parte, Aníbal Ford fue titular de la materia Introducción a la Literatura, fundador de la editorial EUDEBA y de la carrera de Ciencias de la Comunicación en la misma universidad. A partir de la dictadura cívico militar de 1976-1983 se refugió en el periodismo, publicando en el suplemento Cultura y Nación del diario *Clarín*.

las instituciones educativas, científicas, artísticas y mediáticas, cortando el desarrollo intelectual y los debates culturales (Muraro, 1983).

La década de 1980 fue el momento en que se institucionalizó la Comunicación como campo en América Latina y en Argentina. Las salidas democráticas exigieron (re)construir el lugar de los sujetos de la ciudadanía reconquistada en clave de receptores. Lo popular y el pueblo ocuparon un lugar central en esta agenda ya que, consideraban, no podría haber democracia sin pueblo. Además, la resignificación y las “gramáticas de desciframiento” fueron leídas como instancias de poder y de lucha por la hegemonía (Grimson y Varela, 1999). Para Florencia Saintout (1998), esta fue una de las rupturas que sucede en la década, la de considerar a los sujetos como “sujetos de la decodificación”.

Se intentó, también, asumir una actitud genealógica con respecto a las nociones y estudios del campo, desplazándose de la cronología para preguntarse por las prácticas y los sentidos que habían configurado los modos de nombrar y hacer comunicación hasta el momento. Siguiendo este planteo, la Comunicación se inscribió en la historia y en la idea de temporalidad de las teorías. En este sentido, se revalorizó la dimensión cultural, no como una forma de evasión de lo político, sino como otras formas de percepción de lo social, como una verdad a la que se enfrentaron los países de América Latina al finalizar los regímenes autoritarios (Martín Barbero, 1987).

Los trabajos de Jesús Martín Barbero *De los medios a las mediaciones* (1987), y de Néstor García Canclini *Las culturas*

populares en el capitalismo (1982) fueron las que canonizaron los estudios de comunicación de la época. Desde estos textos se propone romper con una “razón dualista”⁵ de la comunicación para pensarla inscrita en la cultura, recentrando al hombre como sujeto de la historia y los procesos de circulación cultural. En este sentido, el desplazamiento propuesto conlleva a no pensar desde los medios, las técnicas o la información, sino desde el otro lado, desde el reconocimiento de las culturas populares con sus prácticas cotidianas, imaginarios, memorias y mestizajes. Lo que permitiría este cambio de lugar de las preguntas y de la mirada sería visualizar los modos de circulación cultural, por fuera del “chantaje culturalista del elitismo aristocrático” (Martín Barbero, 1987) que degrada lo popular, lo cree infantil, ingenuo, inmaduro. Desde este planteo, no puede concebirse lo popular por fuera de o como algo distinto a lo masivo ya que se interpelan, construyen, representan, reformulan. Por ello, la propuesta es mirar lo popular en lo masivo en cuanto “trama y entrelazamiento de

⁵ Martín Barbero hace referencia a una razón dualista que predominó en la década de 1960 y 1970 en el campo de la comunicación en América Latina. Con esto se refiere a dos perspectivas desde donde se investigó. Por un lado, el funcionalismo o ideologismo presente en la década de 1960, y por otro el informacionalismo en la década de 1970 (Ver Martín Barbero, J. (1987). “Los métodos: de los medios a las mediaciones”, en *De los medios a las mediaciones*). Néstor García Canclini, a propósito del desplazamiento que propone Martín Barbero, afirma que es “una de las refutaciones teóricas más consistente a las ilusiones románticas, al reduccionismo de tantos marxistas y al aristocratismofrankfurtiano” (Prólogo a *De los medios a las mediaciones*).

sumisiones y resistencias, de impugnaciones y complicidades” (idem: 210).

La reivindicación de las capacidades creativas de los sectores populares significó un modo de posicionarse y posicionar el problema con respecto a los consensos que estaban constituidos en la academia. En este sentido, estos trabajos en lugar de suscitar debates en torno a los ¿nuevos?⁶ planteos que hacían, se aceptaron y transformaron en “objetos de culto” (Caletti, 1992; Grimson y Varela, 2002: 159). Para mencionar algunos aspectos que no se profundizaron en estos estudios, tomaré las palabras que Néstor García Canclini utilizó en una reseña acerca de *Los medios a las mediaciones*. En ella elogió el libro pero advirtió no quedarse sólo con “las páginas exaltatorias de la cultura popular urbana” porque también reproducen estereotipos y

⁶ Planteo aquí el interrogante teniendo en cuenta las investigaciones y trabajos previos realizados por Aníbal Ford, Eduardo Romano y Jorge Rivera, que mencioné con anterioridad. Pablo Alabarces escribe en relación a esta idea que los trabajos de Martín Barbero y García Canclini canonizaron al campo sin reconocer la existencia de trabajos anteriores que proponían supuestos similares:

“Sus textos fundadores [los de Aníbal Ford, Eduardo Romano y Jorge Rivera] casi no fueron recuperados; sus hipótesis más novedosas, aquellas que hemos calificado de ‘inventoras’ periféricas de un campo y hasta de una subdisciplina, cedieron lugar a las afirmaciones de Jesús Martín Barbero, quien no sólo presentó sistematizaciones más completas y extendidas, apoyadas en repertorios bibliográficos más actualizados y con conexiones más amplias [...], sino que contó con una circulación latinoamericana exitosa, apoyado en la edición de Gustavo Gili –una gran distancia con el artesanado del Centro Editor de América Latina–, el sostén de la FELAFACS y la novedosa intervención de las fundaciones europeas en el campo académico latinoamericano” (2008:278).

jerarquías, y que, por este motivo, le hubiese gustado encontrar “de qué modo los sectores populares reproducen estereotipos de la ideología hegemónica, participan eufóricos en shows televisivos que los humillan, dan consenso a políticos aliados con los dominadores” (García Canclini, 1987: 78). Así, en la década de 1980, las culturas populares fueron exaltadas y muchas veces idealizadas con una idea de pureza y autonomía de los sentidos a partir de trabajos empíricos que miraban “su realidad” de manera exclusiva y relegaban sus entramados con estructuras de poder más amplias y complejas.

Durante la década de 1990, el estudio de las culturas populares estuvo “expulsado” y “desapareció” de las agendas de investigación. Había quedado diluido en categorías “neoliberales y neopopulistas” (Alabarces, 2014: 142) como hibridación, descolección y desterritorialización, que parecían ser menos problemáticas (Rodríguez, 2014: 66). El mapa de las investigaciones de la década estuvo integrado por un corpus de trabajos de/para el mercado realizados por consultoras privadas, trabajos descriptivos a gran escala impulsados por el Estado y trabajos que se enmarcaban en una microsociología de la vida cotidiana, en experiencias particulares que no tenían un análisis estructural, línea que podría continuarse de la década anterior (Saintout y Ferrante, 2011). Silenciada la dimensión de conflicto, las culturas populares no eran nombradas más que desde un “optimismo desenfrenado” de sus posibilidades y agencias o desde un “pesimismo terminal” (Grimson y Varela, 1999: 97). Desde esta perspectiva, no sólo estaban desterritorializadas, descoleccionadas y

despopularizadas, sino también —y sobre todo— despolitizadas. Lo popular era visto como un viejo populismo por el cual no era necesario preguntarse porque había dejado de existir. En este sentido, no se hablaba de resistencias en el campo político y se consolidaba la idea de que el único orden posible era el neoliberal (Saintout y Ferrante, 2006).

En los últimos años pareciera haber un resurgimiento de la cultura popular como categoría y problema dentro de la academia argentina, con un conjunto de trabajos que tendrían mayor profundidad analítica y abordaje empírico que los realizados anteriormente (Aliano, 2010; Alabarces, 2014). Hay un repertorio de investigaciones, aportes y revisiones acerca del estar siendo popular que busca recuperar los alcances y las complejidades de su estudio (Merklen, 2005; Alabarces y Rodríguez, 2008; Silva y Spataro, 2008, 2011; Kessler, Svampa y González Bombal, 2010; Semán, 2006, 2012).

El investigador Nicolás Aliano (2010) sostiene que estos trabajos contemporáneos que se preguntan por lo popular lo hacen desde dos posiciones. Una que concibe lo popular como condición relacional, que resiste, negocia o consiente con la(s) cultura(s) hegemónica(s), y como condición diferencial que puede leerse en relación a lo no popular. En esta clave, se insertan en la arena de lucha, en la lucha constante por la hegemonía y la disputa de lo simbólico. Es, precisamente, en esa disputa en donde las culturas populares se constituirían. Esta línea también afirma que preguntarse por lo popular es preguntarse por lo subalterno. Este enfoque se

centra, entonces, en advertir las resistencias de las culturas populares a su condición de dominadas. Estaría representado por la compilación de trabajos que hacen Pablo Alabarces y María Graciela Rodríguez en *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular* (2008).

La otra posición que menciona el autor estaría formada por el libro *Entre santos, cumbias y piquetes* (2006), compilado por Daniel Miguez y Pablo Semán, en el cual se construye una positividad de las culturas populares. Es decir, se estarían mirando los momentos de autonomía creativa de las culturas populares que no resisten o contestan, necesariamente, a lo hegemónico en todo momento. Por ello, proponen al descentramiento como actitud analítica en tanto se pueda describir lo popular en su positividad y no en relación a la “contestación social”. El descentramiento buscaría alejarse del hegemonicocentrismo que vertebra a las investigaciones que se enmarcan en la propuesta anterior.

Adscribiré a una noción de lo popular que contemple ambas perspectivas porque no creo que se defina a partir de la pura resistencia o el total agenciamiento. Es decir, lo popular nombra una relación de prácticas sociales, valores y sentidos que están históricamente producidos y en constante reformulación con respecto a lo que no es popular (García Canclini, 1982 [2002], 2005; Hall, 1984).

Por ello, la decisión es pensarlas desde los entrecruzamientos, articulaciones y desigualdades que se generan con las culturas hegemónicas y masivas. Esto supone mirar las experiencias populares

y las narraciones de esas experiencias no de manera aislada, sino en su propia relación con las interfaces de poder que las articulan. Al mismo tiempo que no se entiende las culturas populares como una sustancia inmutable o una esencia así tampoco se ve lo hegemónico y masivo porque eso supondría atribuirles cualidades immanentes o inmutables, como si fuesen inertes histórica y sincrónicamente. Lo popular junto con lo hegemónico y lo masivo son identidades con influencia recíproca que se definen y reforman en el mismo proceso de su construcción (Sarlo, 1983).

Por este motivo, son objeto de tensión y nombran un momento específico de una relación histórica y contextualmente variable (Hall, 1984). Como condición relacional, no se niega la inscripción de lo popular en estructuras de poder más amplias junto con las cuales se conforma, pero esto no quiere decir que sus márgenes de acción sean siempre determinados por ellas como así tampoco que sus prácticas sean, en todo momento, de resistencia. Esto plantea una pregunta por los agenciamientos de los sujetos y por el modo en que son reconocidas y narradas sus experiencias: ¿Lo popular, históricamente, ha ocupado una posición subordinada/subalterna? ¿Está presente únicamente en los márgenes o se hacen apropiaciones de ellas desde/en lo masivo y lo hegemónico? ¿Sus acciones pueden leerse solamente como resistencias o agenciamientos? ¿Qué capacidades de acción tienen dentro de este planteo? ¿Cómo y cuánto las estructuras hegemónicas inciden en la delimitación de sus márgenes de acción? ¿Cómo se nombran las culturas populares a sí mismas? No pretendo

darles respuestas a todos estos interrogantes en la investigación, sino plantearlos, discutirlos, (re)debatirlos para seguir pensando lo popular a partir del análisis de las configuraciones en torno a un estar siendo popular que se manifestaron en los primeros textos poéticos de Cucurto y Casas. Asimismo, del lugar que ocupan en el campo literario porque, de acuerdo a lo estudiado, el modo en que se posicionaron con respecto a lo popular-masivo, construyó un espacio desde el cual producir y disputar sentidos en torno a lo legítimamente poético.

EL BARNIZ

Los libros de poesía que constituyen el corpus de análisis de la tesis se inscriben dentro de lo que se denominó “poesía de los noventa”, formada por un conjunto de textualidades poéticas escritas y publicadas entre 1988 y 2001⁷. En este capítulo, reconstruyo algunas

⁷ Considero la denominación “poesía de los noventa” por sobre otras denominaciones también efectuadas para referirse a las producciones de la época. Entre ellas, desestimo “poesía argentina actual” por ser abarcadora y estar desactualizada o “poesía joven” por la variedad etaria entre los poetas que forman parte de esta poética.

La delimitación de estos años se corresponde a ciertos hitos de esta nueva poética que la crítica literaria tomó para su construcción. En 1988, se publicaron *Quince poemas* de Rafael Bielsa y Daniel García Helder, y *Verde y Blanco* de Martín Prieto. Asimismo, algunos críticos adjudican como momento inaugural la aparición de dos publicaciones: *La zanjita* de Juan Desiderio (1992), y *Segovia* de Daniel Durand (1993).

Por su parte, en el año 2001 se estarían resolviendo las líneas o los momentos que caracterizaron a la poesía de la época, así como también empezaron a visualizarse reformulaciones importantes, que hablarían de los límites de esta poética, con la publicación de *Polaroid* de Anahí Mallol, *¿existe el amor a los animales?* de Cecilia Pavón, *XXX* de Marina Mariasch, *Diesel 6002* de Marcelo Díaz, y *Poesía civil* de Sergio Raimondi. Aunque algunas/os críticas/os literarias/os sostienen que la poesía de los noventa continúa porque sus autoras/es siguen desarrollando producciones, tomaremos

maneras en que los estudios literarios contemporáneos entendieron ese periodo. Esta recuperación se hace con ánimos de comprender el contexto de producción de Cucurto y Casas, así como –de resultar oportuno– discutir con esta conceptualización, que se ha forjado a partir de herramientas mayoritariamente provenientes de la teoría crítica literaria, en detrimento de otras perspectivas, como la comunicacional, aquí priorizada.

Esta “poesía de los noventa” puede considerarse emergente, siguiendo la definición propuesta por Raymond Williams, en alusión a “los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente” en el marco del proceso cultural, y que se definen de modo relacional con respecto a los elementos de la cultura dominante (1977). En este sentido, fue emergente en relación a las líneas que predominaban en el subcampo de la poesía hasta mitad de la década de 1980: el Neobarroco⁸ y el Neorromanticismo⁹. Para ello, el surgimiento del Objetivismo¹⁰ fue un

aquí al año 2001 como la conclusión de un periodo en donde sus propuestas alcanzaron un alto grado de formalización (Kesselman, Mazzoni y Selci, 2012).

⁸ A principios de la década de 1980 se habló de una poesía neobarroca en nuestro país, cuyos principios estaban relacionados con la intertextualidad, el juego con la multiplicidad de sentido y la concepción del poema como superficie lingüística autorreferencial. Los principales exponentes de esta tendencia son Héctor Piccoli, Emeterio Cerro, Arturo Carrera y Néstor Perlongher, que se referirá a la versión rioplatense del movimiento como “neobarroso” (Yuszczuk, 2011)

⁹ El neorromanticismo se desarrolla en la primera mitad de la década de 1980 y su surgimiento se remonta a la última dictadura, período desde el cual estuvo vinculado a la

antecedente cercano importante en tanto que se desarrollaron casi simultáneamente y se constituyó en unas de sus vertientes.

Lo “novedoso” se identificó con la incorporación de los materiales o los signos propios de la época: la publicidad, las marcas, el rock o el heavy metal, que no estaban presente hasta el momento en la poesía argentina. En este sentido, también fue una formación (Williams, 1977), en tanto estableció una relación alternativa con una tradición. Según Williams, las formaciones se reconocen como tendencias y movimientos que pueden ser literarios, artísticos, filosóficos o científicos y, además, son “articulaciones de formaciones efectivas mucho más amplias que de ningún modo pueden ser

revista y luego editorial *Ultimo Reino*, en actividad desde 1979. Se pensaba a la poesía como lugar de resistencia a la dictadura cívico-militar, sin que esto implicara la confrontación con la “belleza”. Sus principales exponentes fueron Mónica Tracey, Susana Villalba, Mario Morales, Jorge Zunino y Horacio Zabaljáuregui (Yuszczuk, 2011).

¹⁰ La conformación de un “Neobjetivismo” o “Nuevo Objetivismo” constituye un antecedente de lo que se llamaría después poesía de los noventa. Los rasgos de esta nueva poética —que recuperaba a los escritores objetivistas de la década de 1960 como Joaquín Giannuzzi, Leónidas Lamborghini y Juana Bignozzi— están en relación con lo concreto, con una voluntad de usar la lengua de modo literal, llano, de pensar a la poesía “sin heroísmos del lenguaje”, en términos poundianos. Se aleja de las ortodoxias y los programas fijos, y está atento a lo concreto más que a la abstracción, a lo visible más que a lo invisible. En este ejercicio de recuperación del objetivismo para rearmar una caligrafía, las revistas y publicaciones poéticas tuvieron un lugar fundamental, entre ellas *Diario de Poesía* y *18 whiskys*. Para ampliar, ver Freidemberg, 1995; Carrera, 1998; Bustos, 2000; Porrúa, 2011; Yuszczuk, 2011.

plenamente identificadas con las instituciones formales o con sus significados y valores formales” (1977: 137-142).

La especificidad de los noventa fue difícil de asimilar en un primer momento para el público y la crítica ya que incluía rasgos como “el uso del habla coloquial en sus variantes más crudas, la incorrección política y la banalidad a ultranza” (Yuszczuk: 2011). Las/os escritoras/es incriptas/os en este campo desarrollaron una estética del verso corto y una poética de la frase sencilla, que estaba sintácticamente bien construida, sin estridencias, sin metáforas, lo que para Mallol (2005) constituye una “guerra a la retórica”. Surgen, en este sentido, polémicas y discusiones con respecto a lo legítimamente “poético”, lo “bien escrito” y con contenido en contraposición con lo “mal escrito” y lo banal.

Eso que había de nuevo en la poesía fue lo que ofrecía resistencia a la interpretación crítica y que se prestaba para ser rápidamente descartado como “mal escrito” o insignificante. A esto debe sumársele el hecho de que los mismos poetas se construyeron como “analfabetos” en sus poemas, es decir, como aquellos que escribirían a partir de la falta de capital cultural específico —para decirlo en los términos de Bourdieu—, y realizaron diversos gestos de impugnación de la tradición literaria y la poesía

(Yuszczuk, 2013: 88).

Para Josefina Ludmer (2007), estas/os escritoras/es representan el fin del ciclo de la autonomía literaria ya que en sus obras se desdibujarían los campos relativamente autónomos de lo

político, lo económico, lo cultural y lo literario. En este sentido, la década del noventa era un tiempo en que la presencia de la televisión podía disputar el discurso poético como también proveerlo de materiales. Ludmer las llama literaturas posautónomas ya que hicieron “entrar” al lenguaje poético elementos como la televisión, los blogs y el e-mail. La realidad cotidiana, desde esta mirada, es una realidad producida y construida junto con los medios, las tecnologías y las ciencias. Estarían construyendo, una *realidadficción*¹¹ (Ludmer, 2010), donde todo lo que se produce y circula es social, privado, público y real al mismo tiempo. Es decir, se instalan en una realidad cotidiana para fabricar presente y ése es su sentido: hablar de la historia con minúsculas y del “puro presente” (Prieto y García Helder, 1998: 15).

El campo sobre el que se legitimó esta poesía debe pensarse en dos instancias simultáneas que se identifican con la diversificación de los formatos de publicación. Por un lado, la instalación de revistas y editoriales ya conocidas como *Tierra Firme*, *Bajo la luna* y *Nusud*. Por otro, la proliferación de nuevas editoriales independientes, de revistas y sitios de Internet especializados, de lecturas de poesías, de talleres literarios y centros culturales alternativos que significaron redes de importancia para la selección y difusión de esta poesía¹². Es por ello

¹¹ Tendré en cuenta esta definición, pero adscribiré a pensarlas como ficciones en tanto hay en ellas una construcción por parte de los autores cuya complejidad está dada por su capacidad de presentarse como realidades.

¹² Algunas de las editoriales independientes que surgieron en este período fueron *Siesta*, *tsé=tsé*, *Belleza y Felicidad*, *Vox* (antes *Ediciones DelDiego*), *Mickey Mickerano*. Todas

que hablar de “poesía de los noventa” no sólo abarca a la producción poética de la década, sino también implica pensar una zona específica de dicha producción que se nutrió de otras experiencias (Yuszczuk, 2011). Por esos años, las editoriales y las revistas literarias eran escritas y distribuidas por los propios poetas, lo mismo sucedía con la organización de los concursos literarios. No hay algún/a autor/a importante o visible de esa época que se haya dedicado únicamente a escribir su obra; la mayoría editó, reseñó, seleccionó a otros. No se trataba, pues, sólo de escribir, sino también, de pensar en la publicación, la distribución y las repercusiones.

ellas se especializaron en poesía y la mayoría trabajó con pequeños formatos de publicación, en ocasiones artesanales, que posibilitaron una circulación ampliada de libros a bajo costo.

Por su parte, las revistas fueron *Último reino*, *Xul*, *La danza del ratón*, *Diario de poesía*, *18 whiskys*, *La novia de Tysson*. Los sitios de Internet a los que refiero son *zapatosrojos.com* y *poesía.com* (dirigida por Daniel García Helder, Martín Gambarotta y Alejandro Rubio, estuvo online desde 1996 a 2006, con doscientas mil visitas mensuales a cinco años de su creación)

En 1990, se abrieron tres talleres literarios en simultáneo: el de Leónidas Lamborghini en el Centro Cultural Recoleta, el de Diana Bellesi, y el de Arturo Carrera y Daniel García Helder, que permaneció hasta el año 2000 (Kasselman, Mazzoni y Selci, 2012).

Los emprendimientos culturales y espacios ligados a la poesía también fueron importantes. Entre ellos, el que tuvo relevancia de inmediato fue el anexo de poesía Raúl González Tuñón en la biblioteca Evaristo Carriego, a cargo de Juan Desiderio (en 2000, pasó a llamarse Casa de la poesía y a dirigirla Washington Cucurto y Daniel García Helder) (*idem*).

Lo mejor que dejó esa experiencia fue, por un lado, la cantidad de editoriales independientes, la cantidad de posiciones que se fueron diferenciando del mainstream, la discusión que llevó a una mayor conciencia sobre el trabajo artístico, algunas voces muy valiosas y sobre todo, el hecho de que se le haya vuelto a prestar alguna atención a la poesía.

(Anahí Mallol, “El poema como unidad de silencio”, Télam, 2013)

Estas textualidades también fueron llamadas por la crítica literaria como *poesía chabona* y *realismo sucio* ya que contaban la “cualquierización” (Mazzoni y Selci, 2006), es decir, las vidas cotidianas de alguna zona urbana latinoamericana, como las experiencias de la migración y de ciertos sujetos que se definían afuera y adentro de los territorios urbanos, la trasgresión sexual y la “obscena” oralidad popular. Si bien la obscenidad y la violencia ya estaban presentes en cuentos como “El fiord” (1969) y “El niño proletario” (1973), de Osvaldo Lamborghini, tanto como la banalidad y el discurso sentimental podrían encontrarse en algunas novelas de Manuel Puig, la poesía pareció ser un discurso menos permeable al ingreso de este tipo de materiales y registros (Yuzszuc, 2011: 20).

Al mismo tiempo, el poeta reivindicaba escribir desde la falta de capital cultural, e inclusive en contra de lo aceptado como literatura. Este gesto de escribir desde los márgenes de lo literario puso en cuestión la centralidad otorgada a la tradición literaria y a la idea de “pulido” asociada a la escritura:

Se desplazan las definiciones tradicionales de lo poético en la medida en que la poesía ya no se piensa como trabajo específico sobre el lenguaje, sino que se asimila a los objetos de la cultura pop en tanto superficie donde ingresan las imágenes de los medios masivos, los objetos de consumo, los discursos sociales de carácter público y privado, la música y hasta las prácticas de escritura asociadas a las nuevas tecnologías como Internet. El imaginario del que extraer figuraciones sobre el papel del poeta, entonces, ya no proviene de la literatura sino de estos ámbitos.

(Yuszczuk, 2011: 398)

A partir de estas características, las/os críticas/os han propuesto distintas líneas¹³ dentro de las cuales agrupar a la poesía de los noventa. Trabajaré en esta tesis desde la clasificación que hace Ana Porrúa (2003): la primera de ellas intentaría reponer cierta historicidad del objetivismo sin despojarse del todo de la subjetividad, en donde podrían ubicarse Daniel García Helder, Martín Prieto, Sergio Raimondi. La segunda pondría el foco en el mercado, los objetos de consumo, las nuevas formas de racismo y la hipocresía burguesa desde una mirada “salvaje” y políticamente incorrecta. En ella, estarían Santiago Llach, Alejandro Rubio y Martín Gambarotta. Una tercera línea, que engloba a las poéticas femeninas, sería aquella que trabaja con la vida doméstica y la exaltación de lo artificial, que podría leerse como devolución exagerada de la mirada del otro –los varones– sobre

¹³ Para ampliar algunas de ellas, ver Prieto y García Helder, 1998y Bustos, 2000.

las mujeres. Poetas como Anahí Mallol, Karina Macció y Marina Mariasch integrarían esta vertiente. De acuerdo a este planteo, ubico a Fabián Casas en la primera por la recuperación de escritores objetivistas que hace para construir su universo cultural y por su mirada respecto de los objetos y las experiencias. Por su parte, Washington Cucurto entra en la segunda línea en tanto su poética se ocupa de mostrar prácticas políticamente incorrectas de algunos sectores sociales y del uso de los objetos de consumos desprejuiciadamente.

LOS NAVEGANTES

Fabián Casas

Fabián Casas nació en 1965 en Boedo, un barrio de Buenos Aires. Empezó a escribir literatura a los once años gracias a la ayuda de su maestro de escuela, quien le recomendaba y prestaba libros para que leyera. Durante la década de 1980, estudió Filosofía en la Universidad de Buenos Aires. Allí comenzó su lectura apasionada de Martin Heidegger y Arthur Schopenhauer y conoció a Juan Desiderio, otro de los poetas que asumiría la adscripción de “de los noventa”. En 1988 publicó el libro *Otoño*, poemas de desintoxicación y tristeza, que posteriormente borró de su bibliografía y asegura comprar cada ejemplar que encuentra para quemarlo (Aguirre, [2005] 2014). A comienzos de la década de 1990, comenzó a trabajar como periodista en el diario *Clarín*. También, fue editor del diario deportivo *Olé*, participó del diario deportivo *El gráfico* y fue editor general del semanario *El federal*.

Formó parte del grupo *La mineta*, un taller de poesía “sin fines de lucro” (idem) en el que se reunían escritores para trabajar sobre sus producciones y hacer una publicación bajo el mismo nombre, que era dirigida por Rodolfo Edwards. Los integrantes de este grupo se

conocieron en 1989 en un encuentro de poesía con motivo de la llegada de Juan Gelman al país y luego formaron la revista literaria *18 whiskys*. En su redacción, participaban Fabián Casas, Daniel Durand, Rodolfo Edwards, Darío Rojo, entre otros, y era dirigida por José Villa. Esta revista publicó sólo dos números, pero tuvo amplia repercusión en el ambiente literario de la ciudad de Buenos Aires (Porrúa, 2005). A propósito de la *18 whiskys*, Fabián Casas narró desde la voz de un personaje en el cuento “Asterix, el encargado” que “la historia de los que hacían la Dieciocho Buitres es interesante. Una revista de poesía que sólo duró dos números pero que causó gran impresión en lo que se podría llamar ‘la joven poesía argentina’. A mí, particularmente, nunca me entusiasmaron como grupo. Me resultaban pedantes y agrandados y casi unos analfabetos. Y digo esto a pesar de que llegué a publicar unos poemas en el número dos y de que me gustaba mucho cómo escribían algunos de ellos” (2005:61). Como mencioné, esta declaración está hecha desde la narrativa en la voz de un personaje y se contradice con lo que Casas afirmó en varias entrevistas. En “La poesía en estado de pregunta”, publicada en la revista *Diario de poesía* N° 71 (2005) y compilada en el libro *La poesía en estado de pregunta. 10 entrevistas* (2014) recuerda que “todos nos mostrábamos las cosas ni bien salidas del horno. De esa época me queda la sensación clara de que la poesía es algo colectivo y no individual” y que, a pesar de que se ve ocasionalmente con aquellos poetas, “forman parte de mí. Están en mi formación genética, en mis recuerdos implantados y en mi corazón”.

Durante esta misma época publicó el primer libro que reconoce como tal, *Tuca*, en la editorial *Libros de Tierra Firme*, dirigida por José Luis Mangieri, a quien Casas considera su “padre literario”. Con este libro fue reconocido por la crítica como parte de una corriente objetivista, que abarcaba tanto las escrituras contemporáneas de fines de los ochenta y principio de los noventa —entre sus representantes estaban Fabián Casas, Daniel García Helder y Martín Prieto— como a una genealogía que recuperaba antecedentes de esta línea poética en las obras de los argentinos Joaquín Giannuzzi y Alberto Girri, el salvadoreño Roque Dalton y el estadounidense Ezra Pound (Yuszczuk, 2011: 63). Lo que comparten los escritores objetivistas de los noventa es haber publicado sus primeros libros entre 1989 y 1990, y la construcción de una figura de poeta como “hombre común” que se representa en actos cotidianos como “afeitarse, salir de la ducha o mirar la estación de trenes desde una ventana. La desnudez es también un modo de postular al poeta como un hombre que tiene un cuerpo material y que vive en el mundo concreto, sujeto al cambio y al paso del tiempo. Según esta figura de poeta ellos son también ‘un par de tipos’ como decía Prieto a propósito de Rafael Bielsa y Daniel García Helder” (Yuszczuk, 2011: 95). En este sentido, el escritor es un hombre común, un “tipo” que no necesita de la inspiración para escribir poemas. El propio Casas afirmó en una entrevista gustarle ser un escritor “del montón” (Casas citado en Lezcano, 2014, s/p).

En 1996, publicó su segundo libro, *El salmón*, que también editó *Libros de la Tierra Firme*. Para ese entonces era reconocido

dentro de los círculos literarios porteños como uno de los nuevos poetas de la generación joven de los noventa. Entre el primer libro que publicó y el segundo pasaron seis años, y siete años más para que editara el tercero, *Oda*, en 2003 en la misma editorial que los anteriores. Su actividad como poeta no era continuada en este momento y se sustentaba con prácticas periodísticas. En 2004, editó *El spleen de Boedo* y en 2006, *El hombre de Overol*, ambos en la editorial bahiense *Vox*. Estas cinco obras de poesía están compiladas en los libros *Boedo*, editado por Eloísa Cartonera en 2010, y en *Horla City* que lo editó *Emecé/Planeta*. Este es el último libro de poesía que editó hasta este momento.

En la década de 2000, comenzó a publicar cuentos, ensayos y novelas. En el año 2000, publicó en *Libros de la Tierra Firme* la novela *Ocio*, que fue llevada al cine por los directores Alejandro Lingeti y Juan Villegas. También editó, en 2002, los cuentos “Los Lemmings” en *Casa de la poesía* y “Cuatro Fantásticos” en *Belleza y Felicidad*; “El bosque pulenta” y “Casa con diez pinos” en 2003, y “Matas de Pasto” en 2004 en *Eloísa Cartonera*. En 2005, reunió estos cuentos y otros en el libro *Los Lemmings y otros*, editado por *Santiago Arcos editor*. Esta editorial reeditó la novela *Ocio*, seguida de otra novela corta, *Veteranos de pánico* en 2008. Luego, comenzó a editar libros que reúnen sus ensayos y artículos escritos para los medios de comunicación en los que trabajó y colaboró, todos ellos publicados en *Emecé/Planeta*: *Ensayos Bonsái* (2007), *Breves apuntes de*

autoayuda (2011), *Todos los ensayos Bonsái* (2013), *La supremacía Tolstoi* (2013), *La voz extraña* (2014) y *Titanes del coco* (2015).

Participó del Programa Internacional de Escritores de Iowa, en Estados Unidos en 1998. Estuvo viviendo allí unos meses, durante los cuales escribió los cuentos antes mencionados. En 2004, viajó a Alemania junto con los poetas Washington Cucurto y Damián Ríos para realizar una serie de lecturas de sus obras, invitados por el poeta y productor cultural Timo Berger. De esta relación con Timo Berger se editó una antología de sus poemas, en 2009, traducidos al alemán por el propio Berger. En 2007, recibió el Premio *Anna Seghers* en Alemania por “poseer una lírica extraordinaria y ser su obra una fuente de inspiración para los autores de América Latina”, según justificó el jurado. La Feria del Libro de Guadalajara de 2011 lo eligió como uno de los autores que continúa el camino de los grandes escritores latinoamericanos del siglo XX y, en 2014, obtuvo el Diploma al Mérito de los Premios Konex, en la disciplina “Poesía: Quinquenio 2009-2013”. En el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata de 2014 se estrenó la película *Los Lemmings contraatacan*, dirigida por el escritor boliviano Eduardo Bejarano y en la que actúan Fabián Casas, Washington Cucurto, Timo Berger y Viggo Mortensen.

Reescritura de la tradición literaria en la poética de Casas

La selección y reescritura de ciertas zonas de la tradición literaria que se advierte en la obra de Casas se corresponde con la que realizaba la revista literaria *Diario de poesía*. Para Marina Yuszczuk, la

revista construyó un dispositivo objetivista en tanto tradición selectiva al revisar y reordenar la literatura argentina: le dio visibilidad a algunos autores que estaban olvidados y cuestionó o ignoró a otros consagrados (2011: 57). En este sentido, tanto lo que se dejó de lado como lo que se recuperó tiene la misma importancia. En el reordenamiento construido, los poetas modernistas norteamericanos tuvieron un lugar central. Entre ellos, Ezra Pound, W. H. Auden, Marianne Moore y el francés Francis Ponge, a los que les dedicaron dossiers. El acceso a estos poetas se daba por medio de la lectura de otros escritores argentinos o de la “literatura hispanoamericana”, tal como denominaba Diario de poesía a la literatura en español, y que también serían recuperados: Joaquín Giannuzzi y Alberto Girri, por ejemplo. No se trataba únicamente de revisar la posición de algunos escritores dentro del campo de la literatura argentina, sino también de producir una declaración acerca de qué era la poesía argentina. A propósito, Edgardo Dobry asegura que:

De las generaciones anteriores los poetas de los noventa recatan a Raúl González Tuñón, Juan L. Ortiz, Manrique Fernández Moreno, Leónidas Lamborghini, Joaquín Giannuzzi y Juana Bignozzi. No casualmente estos tres últimos han sido objeto de dossiers monográficos en Diario de Poesía. Se adivina ahí la postulación de un nuevo canon de la poesía argentina, estructurado en torno a unos poetas a los que hasta entonces no se les había adjudicado un lugar central. (1999) [2006:125]

Se trata de un conjunto de textos que arman y desarman la pregunta acerca de qué ingresa en la poesía, cómo se seleccionan las tradiciones y se retoman poéticas heterogéneas (Porrúa, 2011: 82). A la vez que se recuperaban ciertos escritores y tradiciones, los “nuevos” escritores de la década cumplían la doble función de críticos y poetas para la revista. La versión que propuso esta publicación acerca de la literatura del pasado también construyó “una continuidad deseada” (Yuszczuk, 2011: 58). Es decir, que la conformación de una tradición selectiva funcionó para posicionarse en el campo literario en dos sentidos. Por un lado, definió su lugar en oposición al neobarroco. Y por otro, permitió “apadrinar” a los poetas más jóvenes que se leyeron como objetivistas y ocuparon un lugar central en el sistema poético de los noventa (idem).

Por lo dicho, Daniel García Helder, Martín Prieto y Fabián Casas eran por estos años los representantes de un nuevo objetivismo que se estaba gestando bajo los principios, fundamentalmente, poundianos. En sus obras se da valor al conocimiento empírico con base en la observación por sobre un conocimiento erudito y científico que construye sus afirmaciones a priori. Este modo de “mirar” tenía su correlato en el uso del lenguaje. La pretensión era otorgar a la poesía las virtudes de la prosa: “desnudez, economía, eficacia” (Yuszczuk, 2011: 65).

En el artículo “Lecturas y reescrituras de la poesía norteamericana contemporánea en la poética de Fabián Casas” (2009), escrito por el profesor e investigador Daniel Nimes, se analiza

el ejercicio de Casas de leer ciertas zonas de la poesía norteamericana y reescribirlas en sus poemas. En él, hay un uso libre de “la extranjera occidental (Williams, Stevens, por ejemplo), la extranjera oriental (Li Po) y la nacional (Giannuzzi, por caso)” (2009:2).

En varias entrevistas, Casas cuenta que cuando tenía veintiún años realizó un viaje por Latinoamérica junto con unos amigos y, de regreso a Buenos Aires, decidió escribir poesía. Entonces, se acercó a una librería y preguntó qué se estaba escribiendo en la poesía argentina. El vendedor le dio *Alambres*, de Néstor Perlongher (1987). Luego de leerlo, se dijo así mismo “Siamo fuori, esto no lo puedo escribir, no lo entiendo”. Y agrega: “intenté escribir como Perlongher y me salía cualquier cosa. Pasaron veinte años para que pudiera entenderlo” (Friera, 2010). Luego encontró en una mesa de saldos *Señales de una causa personal* (1977) de Joaquín Giannuzzi y sintió la afinidad que estaba buscando. Por eso, se dijo “yo quiero parecerme a este flaco, a la visión de mundo que tiene” (Tiempo argentino, 2011).

Washington Cucurto

Washington Cucurto es el seudónimo de Norberto Santiago Vega. Nació en Quilmes, provincia de Buenos Aires, en 1973. Es hijo de una familia de trabajadores nortños y paraguayos, cuya expectativa era que Santiago consiguiera un trabajo estable. Sin terminar la escuela secundaria, siendo muy joven, trabajó junto a su padre Norberto y su hermano Cacho como vendedor ambulante por el

conurbano bonaerense¹⁴. Más tarde, trabajó en bares y pizzerías y, de manera más estable, como repositor de un supermercado Carrefour. Fue allí que, por recomendación de un compañero de trabajo, empezó a leer libros y escribir poesías. Cuando podía, se compraba libros nuevos o usados; cuando no, iba a leer a una biblioteca.

En una de esas visitas a la biblioteca Evaristo Carriego, donde luego trabajó, conoció al escritor y poeta Juan Desiderio, con quien se hizo amigo. Desiderio le prestó libros de poesía argentina y lo presentó en el grupo de poetas que hacían la revista *18 Whiskies*. Hasta ese momento era Santiago Vega: allí lo bautizaron bajo el seudónimo de Cucurto.

Su primer libro de poesía se titula *Zelarayán*. Con él, ganó el II Concurso Hispanoamericano de la revista *Diario de poesía* en 1998, premio que compartió con *La raza*, de Santiago Llach. A partir de esta distinción, empezó a ser reconocido dentro del ámbito por donde circulaba la revista como por sus jefes y compañeros de trabajo en el supermercado. Ese mismo año, publicó este libro en la editorial *Ediciones Deldiego* junto con otras obras de algunos de los escritores que formaban parte del grupo *18 whiskies*. Al haber sido publicado con

¹⁴ Cucurto dice al respecto: “Recuerdo mi infancia llena de momentos muy felices, siempre rodeado de mi padre y de mi hermano, ambos vendedores ambulantes. Yo de muy chico salía a vender con ellos por los barrios de trabajadores, para mí era toda una aventura salir con ellos, descubrir el mundo de la venta ambulante.” En Cavalli, Alejandro (2007) “Confesiones de un atolondrado”.

una subvención de la entonces Secretaría de Cultura de la Nación, la Comisión Nacional de Bibliotecas Públicas (CONABIP) distribuyó algunos ejemplares en bibliotecas del sur de la provincia de Santa Fe. El director de una biblioteca de la ciudad Cinco esquinas lo denunció a través de la CONABIP por considerarlo “denigrante, xenófobo y pornográfico”, de “mal gusto” y “no apto para todo público”: lo caratuló de “mal ejemplo” para la niñez (Prieto, 2002). Luego del reclamo, la CONABIP autorizó a los bibliotecarios a decidir el destino de la obra. Entonces, por ejemplo, en la biblioteca José Hernández de la ciudad santafesina Ramona se quemaron los ejemplares recibidos, así como en otras ciudades del sur de la provincia. En la segunda edición del libro, que apareció en 2001 a cargo de la revista *Matadero* de Chile, se incluyó en la primera página un e-mail de una bibliotecaria aclarando que los ejemplares recibidos habían sido quemados. Esta situación de censura provocó la reacción del círculo artístico y le otorgó a Cucurto la posibilidad de asumir un status de malditismo, a partir del cual empezó a construir su figura de poeta (Yuszczuk, 2011).

En 1999, publicó su segundo libro titulado *La máquina de hacer paraguayitos*, editado por *Siesta*. El subtítulo original del libro era “poemario atolondrado: 12 de amor y 1 robado”. En la década del 2000 continuó escribiendo poesía, publicando ocho libros más¹⁵. En

¹⁵ Entre ellos *Veinte pugas contra un pasajero* (2003), *La cartonerita* (2003), *Hatuchay* (2005), *Como un paraguayo ebrio y celoso de su hermana* (2005), *1999 mucha poesía* (2007), *Upepeté. Noticias del Paraguay* (2009), *El tractor* (2009),

2003 obtuvo una beca de la Fundación Antorchas que le permitió publicar *Veinte pungas contra un pasajero* en la editorial Vox, de Bahía Blanca. Al mismo tiempo, empezó a publicar novelas y relatos en grandes editoriales como *Emecé/Planeta* y en su editorial *Eloísa Cartonera*¹⁶.

En 2004, viajó a Alemania junto con los poetas Fabián Casas y Damián Ríos para realizar una serie de lecturas de sus obras, invitados por el poeta y productor cultural Timo Berger. Un año más tarde, Cucurto recibió una beca de la *Akademie Schloss Solitude* en Stuttgart, a partir de la cual vivió entre 2005/2006 en Alemania. Durante esta estada, escribió el libro *No hay cuchillos sin rosas/Kein Messer Ohne Rose*, que cuenta la historia de la editorial *Eloísa Cartonera* y le adjunta una antología de jóvenes autores latinoamericanos. También, participó en el Festival alemán de Poesía latinoamericana LATINALE, en donde leyó sus poesías en varias ciudades de Alemania y apareció en la antología bilingüe que se editó después del festival, *Poesía añicos y sonares híbridos. Doce poetas latinoamericanos* (2007).

Poeta en Nueva York (2010), *El Hombre polar regresa a Stuttgart* (2010), *Hombre de Cristina* (2013), *100 poemas* (2013).

¹⁶ Entre ellas, *Cosa de negros* (2003), *Las aventuras del Sr. Maíz* (2005), *Hasta quitarle Panamá a los yanquis* (2005), *El curandero del amor* (2006), *El amor es mucho más que una novela de 500 páginas* (2008), *1810. La revolución vivida por los negros* (2008), *Idalina, historia de una mujer sudamericana* (2009), *El Rey de la cumbia contra los fucking Estados Unidos de América* (2010), *Pulgas y cucarachas* (2010), *Sexibondí* (2011), *La culpa es de Francia* (2012).

En 2012, la *Prince Claus Found for Culture and Development* de Holanda reconoció la actividad de la editorial que dirige, *Eloísa Cartonera*. En la premiación, se mostró un video de las actividades realizadas, filmado por Edmundo Bejarano, un poeta boliviano que había conocido en Alemania. A partir de esta relación, nació años más tarde el documental *Atolondrado*, que se estrenó en el Festival de Cine de Mar del Plata y se proyectó en La Plata, Buenos Aires y Berlín.

Simultáneamente a su actividad como poeta y novelista, trabajó como columnista en varios medios. Participó en la revista *Plan V*, en la página web del canal deportivo *ESPN* con columnas sobre fútbol y publicó crónicas en el diario *Crítica de la Argentina*, entre 2008 y 2010. También, dio charlas sobre su obra y la actividad de su editorial en universidades de reconocimiento internacional como Harvard, Boston y Cambridge.

Actividad editorial: de La Boca a Stuttgart

Cucurto creó en 2003¹⁷ *Eloísa Cartonera*, una cooperativa de trabajo gráfico, editorial y de reciclado que publica libros con tapas de

¹⁷ Hay diferentes versiones con respecto al año de creación de la editorial. En la biografía de Cucurto que se incluye en la antología de cuentos *La joven guardia* (2005), se hace referencia al 2001 como el año de inicio. En cambio, en la solapa del libro *1810. La Revolución de mayo vivida por los negros* (2008) se indica el comienzo en el 2002. A pesar de la difusión de estas dos fechas, la que más se sostiene es la del año 2003, siendo indicada de esta manera en las publicaciones de la editorial, la página web oficial de la editorial, el blog de Fernanda Laguna “cofundadora” y trabajos presentados en el Primer Congreso de editoriales cartoneras en Estados Unidos.

cartón y pintadas a mano por los trabajadores de la cooperativa. Antes de su creación, junto con el diseñador Javier Barilaro tenían una pequeña editorial llamada *Eloísa* en la que hacían “unos libritos de colores y poesía”, según cuenta la historia publicada en la página web de la editorial. Ese nombre se debía a una mujer descendiente de bolivianos de la que estaba enamorado Barilaro. Luego de la crisis de 2001, tuvieron que abaratar los costos de las publicaciones y decidieron trabajar con cartoneros, a quienes les compran el insumo para las tapas en la calle. En ese momento, se sumó al proyecto la artista y poeta Fernanda Laguna, quien les propuso abrir un taller en la calle Guardia Vieja, en el barrio de Almagro, donde funcionó la primera sede de la editorial que llevaba el nombre “No hay cuchillo sin rosas”. Allí vendían libros y verduras, hacían muestras de artistas “marginales” y talleres de la editorial (Cucurto/Joly, 2007: 18).

Luego, se mudaron al barrio de La Boca, donde se encuentran ahora porque “les gusta estar rodeados de cumbia, ruido, cartones, lectores curiosos, fotógrafos y turistas que todos los días nos vienen a visitar a la cartonería más querida del mundo” (Eloísa Cartonera, 2010:7). Denominado por ellos mismos como un “milagro socialista” que publica “libritos marginales” (idem), *Eloísa Cartonera* edita novelas cortas, cuentos, poesías, crónicas, obras de teatro y literatura infantil de autores argentinos y latinoamericanos contemporáneos¹⁸.

¹⁸ El catálogo de *Eloísa Cartonera* está formado por más de 150 títulos de los argentinos Julio Cortázar, Horacio Quiroga, Rodolfo Walsh, Copi, Leónidas Lamborghini, Ricardo Piglia, Washington Cucurto, Fabián Casas, Cesar Aira, Rodolfo Fogwill, Néstor

Los libros van desde el taller en una esquina de La Boca y el puesto en Avenida Corrientes, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, que es atendido por el propio Cucurto, hasta otros espacios como ferias de libros, festivales de poesías, pequeñas librerías, exposiciones y bienales de arte. En 2003, fue seleccionado por los lectores de Radar Libros, a través de una encuesta, como “Libro injustamente ignorado”, “Revelación del año” y “Acontecimiento cultural del año”. También, recibió menciones y premios de organizaciones de distintas ciudades del mundo. Entre otros, le otorgaron el 1° premio Red de Artistas ArteBA por su muestra presentada en la Feria ArteBA de 2004 y un premio de la Prince Claus Found for Culture and Development de Holanda en 2012.

Perlongher, Alan Pauls, los uruguayos Dani Umpi y Mario Levrero, el mexicano Mario Bellatin, el chileno Pedro Lamebel, entre otros.

LA MADERA

Para abordar los modos de figuración de “lo popular” en el análisis de las poesías, tengo en cuenta dos aspectos: las experiencias de lo cotidiano que se construyen en ellas y la posición de enunciación de los poetas. Son dos dimensiones que me posibilitan reconocer la construcción de “lo popular” en las poesías, en tanto no hay un repertorio preexistente de prácticas que puedan ser consideradas populares. En este sentido, este capítulo define cómo entiendo teóricamente la experiencia a la vez que analiza las poesías de los libros seleccionados a partir de este abordaje.

Desde la perspectiva de Edward Thompson, tal lo manifiesta en el “Prefacio” a *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, la experiencia (de clase) constituye una “forma de conocimiento [...] determinada por las relaciones de producción en que el hombre nace o entra involuntariamente” (Thompson, 1987: 9). Utiliza este concepto para referirse, por un lado, a las prácticas de hombres y mujeres en determinadas relaciones productivas, y por otro, a la forma en que esas determinaciones son “tratadas” y “vividas” por las/os individuos en su propia cultura y subjetividad. En este sentido, la experiencia no se reduciría a prácticas autónomas, sino que son individuales y colectivas,

históricas, y están insertas en determinadas relaciones sociales de producción que se articulan culturalmente con las experiencias de clase opuestas a otras clases (de Martino Bermúdez, 2003). Dicho de otra manera, las experiencias no pertenecen a los sujetos, sino los sujetos son constituidos a través de ellas, es decir se construyen como resultados de procesos de “intersección e influencia entre sujetos, relaciones de control y resistencias” (Elizalde, 2008).

Entiendo, entonces, la experiencia como un proceso de construcción del hombre que surge de la interacción con el mundo externo y del “compromiso personal y subjetivo en las prácticas, discursos e instituciones que dan significados (valor, sentido y emoción) a los acontecimientos de la realidad social” (De Laurentis, 1984: 159 en Elizalde, 2008:4). Una manera de concebirla es en relación con la subjetividad en tanto construyen una interacción fluida y en constante redefinición. Desde esta perspectiva, la experiencia no es un campo indecible para los sujetos y opera como “espacio de agenciamiento individual y de (re)elaboración de formas históricas [...] a partir del examen crítico de la propia posicionalidad en cada contexto” (ídem). De este modo, es posible que la propia historia sea interpretada o reconstruida dentro del marco de significados y conocimientos disponibles en la cultura en un momento histórico determinado.

De todos modos, la experiencia no activa, en todos los casos y sin complejidades, prácticas de agenciamiento y de resistencia que puedan significar un posicionamiento en contra de la trama dominante o

de disputa de esa trama. Es necesario diferenciar entre “la identificación intersubjetiva de las condiciones de dominación” (Ortner, 2005 en Rodríguez, 2014) y “la participación, acceso y obtención de recursos simbólicos, políticos o económicos” (Grossberg, 2003 en Rodríguez, 2014). En este sentido, la agencia social se relaciona con las posibilidades de construir “condiciones históricas de acción” en situaciones específicas; la capacidad de agenciamiento no es autónoma, de voluntad libre, deshistorizada ni desideologizada (Elizalde, 2008: 6).

La narración de la experiencia hace referencia a los discursos que producen las experiencias y da cuenta de un posicionamiento que adquieren las/os sujetos en los procesos históricos. Concebirla de este modo es, al mismo tiempo, alejarse de un postulado que la propone como testimonio autenticador de la existencia de las/os sujetos o como expresión de la singularidad de sus vidas. Ahora bien, la narración de la experiencia ha suscitado debates en torno a la importancia del valor lingüístico para su conformación y significación¹⁹. En esta investigación, se considera que el lenguaje impregna y afecta la experiencia, pero no es condición exclusiva de su inteligibilidad. En este punto, considero interesante la recuperación que hace la investigadora Silvia Elizalde (2008) de Chandra Mohanty (1991) para

¹⁹ No profundizaré esas discusiones que se dieron, principalmente, en el seno de los estudios de género. Para leer acerca del tema, ver Elizalde, Silvia (2008). “Debates sobre la experiencia”. En Revista *Oficios Terrestres* N°23, Año XIV. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.

advertir que no hay una experiencia, sino “capas o niveles de experiencia” que pueden expresar tensiones entre sí en una misma narrativa. Elizalde, en esta línea, considera que las/os sujetos, desde posiciones y materialidades diferentes (emocionales, corporales, lingüísticas y no lingüísticas), “se apropian de las categorías disponibles de la identidad” y pueden producir narrativas que problematicen esas categorías naturalizadas (Elizalde, 2008:11). No obstante, siguiendo este planteo, dar visibilidad a la experiencia de las/os sujetos subalternizados/as no implica en sí mismo un proyecto político que pueda desentrañar el modo en que los “sistemas ideológicos” construyen las identidades, las experiencias y traducen las desigualdades.

Retomo este concepto aquí a los fines de poder analizar las configuraciones de “lo popular” en las poesías seleccionadas. Por eso, la experiencia y la narración de la experiencia se presentan como una dimensión del análisis en tanto “lo popular” no es fácilmente aprehensible o identificable con un conjunto de prácticas o valores específicos. Es decir, la experiencia se constituye como el modo de acceso a las formas del estar siendo popular que se construyeron en las textualidades porque permite ver cómo son vividas la cultura y los “sistemas ideológicos” por parte de las/os sujetos así como también la relación con su subjetividad.

Tuca: Recuerdos del presente juntos

Tuca es el primer libro de poesía que Fabián Casas reconoce en su bibliografía. Lo editó en 1990 en la editorial *Libros de la Tierra Firme*. En un principio, estaba escribiendo dos novelas cortas “que iban para atrás” (Casas en Frieria, 2010:s/p) que, luego, las convirtió en poemas. Eran casi ochenta que se redujeron a los quince que publicó. Sus amigos de la revista *18 whiskys* lo visitaban casi todas las noches, él les mostraba un poema o la mitad de uno que estaba escribiendo y ellos lo corregían. *Tuca*, fue para Casas, “el residuo de esos ochenta poemas, la tuquita” (Aguirre, [2005] 2014:59). Confiesa que le tiene cariño porque “fue una época hermosa” en la que “todos mis trabajos cabían en la cabeza de un alfiler y mis amigos eran mis héroes” (ídem).

En este libro, hay un conjunto de poemas que destacan el valor de la grupalidad, el encuentro y la interacción entre pares. Este tema está presente durante el libro para dar cuenta de unos modos de estar siendo de un grupo de jóvenes que viven en algún barrio de Buenos Aires, como Boedo. Era su manera de habitar el mundo en un tiempo en que los espacios de socialización modernos (el trabajo, la escuela, el sindicato, por ejemplo) fueron, en parte, perdiendo su capacidad de significar las relaciones interpersonales y las subjetividades de la mayoría de las/os sujetos. Para las/os jóvenes que construyeron su identidad en esos años, cada cual “debía pelear como podía para sobrevivir o pasarla lo mejor posible” (Adamovsky, 2012:362-363).

Para Casas, era importante revalorizar los espacios de encuentro en las calles, las vías del tren, los terrenos baldíos y las plazas. Esos espacios les daban identidad porque, al habitarlos, dejaban de ser lugares diseñados por urbanistas. No obstante, no tenían control sobre ellos porque los espacios son posesión de los “poderosos” (De Certeau, 1996). El poema “Una heladera en la noche” describe las tácticas de un grupo de jóvenes para habitar los espacios públicos de un barrio porteño:

Primero fue un terreno baldío
Después vinieron los obreros
y en dos días armaron la piecita,
pavimentaron todo, pintaron las paredes.
(Pero antes era un baldío
donde nos reuníamos a fumar y mirar
revistas pornográficas).
Ahora le pusieron entre medio de los coches
una heladera roja de Coca-Cola
que tiene luz propia durante la noche.
(Durante la noche la oscuridad resplandece
contra la heladera de Coca-Cola)
A veces algún chico le pone una moneda
y espera su botella prometida.²⁰

²⁰ “Una heladera en la noche” en *Tuca* [1990] (2010). Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

El poema está organizado en tres partes, a partir del uso de “primero”, “después” y “ahora”. Es decir que el tiempo aparece como la manera a partir de la cual contarlas experiencias. En este marco, hay una repetición del pasado (“primero” y “después” están dentro del pretérito perfecto) como recuperación de los espacios de encuentro y grupalidad: juntarse a leer revistas pornográficas y fumar era un elemento de unión y de habitar el espacio desde las prácticas de ocio. En el presente, había una heladera de Coca-Cola que tenía luz propia y nunca dejaba de funcionar. Esta imagen puede leerse como metáfora del espacio perdido y de la posibilidad del encuentro con los otros. Este nuevo espacio no permitía ser apropiado a partir las “tácticas” (De Certeau, 1996) que habían ejercido en el pasado porque se reconfiguró. No quiere decir, pues, que no pueda ser habitado, sino que las condiciones para hacerlo se desplazaron y reinventaron. En un segundo orden, la heladera funciona como metáfora del capitalismo posindustrial y del neoliberalismo que durante la década del noventa adquirieron valor hegemónico en nuestro país.

En otro poema, titulado “Paso a nivel en Chacarita”, también está presente una narración de lo cotidiano desde la experiencia grupal: unos chicos están en las vías del tren mirando a la gente que transita, ríen y juegan con monedas, es decir, “pasan” el tiempo. Eso es, precisamente, todo —¿lo único?— que tenían.

Los chicos ponen monedas en las vías
miran pasar el tren que lleva gente

hacia algún lado.
Entonces corren y sacan las monedas
alisadas por las ruedas y el acero;
se ríen, ponen más
sobre las mismas vías
y esperan el paso del próximo tren.
Bueno, eso es todo.²¹

La repetición de las acciones —“ponen más sobre las mismas vías/y esperan el paso del próximo tren”— hace que el tiempo sea circular, que el poema termine como empezó. Asimismo, genera una cierta rutina en el ocio y la posibilidad de un ordenamiento dentro del entramado de significaciones que constituían la época. Que no hubiese una articulación simbólica estable o referencialidades fijas no quería decir que no hubiesen espacios dadores de sentido, sino que fueron otros, no lineales y simultáneos, que se combinaron como un mosaico. Entonces, hay un uso del tiempo presente para hablar de esas/os jóvenes de los noventa que vivían su cotidianidad como grupo y un uso del pasado para mantener, en la memoria y en el poema, algunas experiencias vividas. En este sentido, “lo popular” aparece, en estos poemas, en las formas de encuentro de las/os jóvenes que son narradas a partir de lo que, efectivamente, hacían. Es decir, aun en condiciones desiguales, se acentúan las posibilidades de estar juntos y

²¹ “Paso a nivel en Chacarita” en *Tuca* [1990] (2010). Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

de habitar una configuración espacial y subjetiva que no construían pero podían resignificar.

La crítica literaria lee, en este ejercicio de Casas, una mirada nostálgica por lo que se estaba perdiendo. Es decir, lo que más se ha estudiado con respecto a estos poemas es una supuesta melancolía por los espacios y las experiencias perdidas. Para algunos críticos, “la experiencia está, como la juventud, irremisiblemente perdida” en Casas (Kesselman, Mazzoni y Selci, 2012:47-48). El presente es “shock y decrepitud” y el futuro “sólo promete ruinas” (idem) mientras que el pasado sería el tiempo que añora y extraña. Poner el foco en la narración del pasado no ha permitido dar cuenta de las maneras en que, de todos modos, esas/os jóvenes habitaban los espacios a partir de las posibilidades que les daba el tiempo. El propio Casas confirma que “no es desesperación y nostalgia, es afirmación vital” (Ver entrevista en Anexos).

También, se han dejado de lado las capacidades de acción posibles de los sujetos: se le dio importancia a lo que los dispositivos hacían con ellos y no a lo que los sujetos podían hacer en esas condiciones. Esto no quiere decir que tenían total autonomía para actuar sino que, incluso formando parte del orden social, seguían teniendo márgenes de acción y capacidades creativas. Aunque esas acciones no fuesen contrahegemónicas o pudieran cambiar el orden vigente, se desplegaban en tensión con las hegemonías. Es, entonces, que leo lo popular en las formas de habitar los espacios por parte de esas/os jóvenes porque allí se encuentra el vínculo con el poder: el

poder de quienes ordenaban los elementos y configuraban las relaciones. Habitar el espacio de los otros, encontrarse como grupo y narrar lo vivido se constituyen en formas populares que Casas construye en sus poemas en tanto se diferencia de los modos que proponían las hegemonías.

El salmón: “Hijos de los vientos”²²

El salmón es su segundo libro de poesía, editado por *Libros de la Tierra Firme*, en 1996. Está formado por treinta y cuatro poemas, más del doble que su primer libro. En una entrevista, Casas cuenta cómo los escribió:

“Empecé a escribir *El salmón* cuando estaba viviendo en la casa de Juan Desiderio, mientras él estaba en Costa Rica. Fue un invierno muy duro y yo no tenía estufa y me enfermé. Así que me sentaba dentro de la casa con un sobretodo y me ponía bajo un pequeño rayo de luz que entraba por una ventana que daba a un pequeño patio de invierno. Y ahí escribía en un cuaderno. Así que antes de sacar las manos del sobretodo para escribir un verso, por el frío, lo pensaba mucho. Por eso creo que es un libro de versos cortos, de poemas cortos”.

“La poesía en estado de pregunta”, [2005] 2014:60-61

Los poemas de este libro transcurren en dos espacios: un adentro y un afuera. El adentro se discurre en distintos ambientes de la

²² “Hijo de los vientos” es un verso del poema “Henry V arenga a sus soldados”, incluido en *Tuca* [1990] (2010). Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

casa: “el pasillo”, “el patio”, “la cama”, “el ropero”, “la pieza”, “el baño”, “el balcón” y “la ventana”. Es íntimo y personal porque, en su mayoría, está narrado en primera persona, y se muestra el yo poético como hombre común, despojado y desnudo. El afuera es observado con cierta distancia: posa su mirada en los medios de transporte y en los espacios en donde el movimiento se detiene: “la calle”, “la vereda de enfrente”, “los techos”, “puestos”, “la barrera [del tren]”, “la playa de estacionamiento”, “las paradas de colectivos”, “la escalera del subte”, “el auto”, “el taxi”, “la fábrica”.

La experiencia, en estos poemas, no es grupal sino individual. No hay lugares en donde se encuentren e interactúen los/as jóvenes de los que habla en el primer libro, más bien las acciones se suceden por separado. El poema “Tratando de sepultar” muestra cómo distintos personajes habitan espacios de una casa sin interacción:

[...]

¿Por qué me aburren las tardes
y no puedo hablar con amigos?
Mientras tanto, la mujer cocina
y el marido se masturba en el baño.

[...] ²³

Recordar que todos estos poemas están escritos durante la década del noventa y su publicación es del año 1996 no es un dato

²³ “Tratando de sepultar” en *El salmón* [1996] (2010). Buenos Aires: Eloisa Cartonera.

descriptivo, sino que permite pensar el cambio en la manera de entender la experiencia en los poemas de Casas. Es decir, en *Tuca*, que es publicada en el inicio de la década, se ve la tensión entre las experiencias grupales de jóvenes que habitaban algunos lugares públicos y la “descolectivización” que provocaban los dispositivos del mercado y el neoliberalismo. En *El salmón* esa tensión es narrada desde la falta de proyectos colectivos y un lamento por la soledad, por no poder hablar con amigos. Para ese momento, el proyecto político generaba una integración despolitizada del individuo y se excluía a los sujetos colectivos. El efecto simbólico de este ejercicio “facilitaba el desdibujamiento de la matriz conflictiva de lo social, ocultando y despolitizando los efectos excluyentes del régimen económico en curso” (Svampa, 2005:83). En este sentido, el tiempo sigue siendo efímero y transitorio, y una de las pocas cosas que tenían las/os jóvenes.

En el poema “Mientras me lavo la cara” se hace explícita esta relación con el tiempo así como también es uno de los pocos poemas que narra una experiencia grupal que se encuentra ya no en el espacio público, sino en el interior de una casa y de noche. Aun así, esa experiencia está teñida por la falta de horizontes, de certezas y una sensación de “desgracia” por no tener perspectivas de futuro sólidas ni un pasado firme que los respaldase.

Darío, parado, grita y gesticula.

Bajo una frazada marrón

Daniel se ríe y habla de sus novias.

Están borrachos y los que gritan en la cocina,
como diputados, también.

Mi vieja, resucitada,
golpea las ventanas, pidiendo entrar.

Al amanecer, bajo una claridad despiadada,
cigarrillos, libros desperdigados,
platos con comida.

Camino, despacio, hasta el baño;
sé que la desgracia está sobre nosotros,
no ahora, tampoco el año próximo,
todavía somos jóvenes, pero
eso se pierde enseguida.

No tenemos nada, pienso,
mientras me lavo la cara,
ni un oficio, ni una herencia,
ni una casa de sólida piedra.²⁴

Las experiencias, en este libro, transcurren mayormente a la noche, en la oscuridad y en el frío del invierno. Son prácticas que se relacionan con ver, escuchar, pensar, recordar, comer, emborracharse, bañarse, dormir y despertarse. Podría decirse, entonces, que no pasan de ser acciones vitales, cotidianas y domésticas. Si bien hay unos pocos poemas en donde se narran encuentros entre amigos, todos relacionados con algún tipo de cena, no hay acciones que se realicen

²⁴ "Mientras me lavo la cara" en *El salmón* [1996] (2010). Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

colectivamente ni se reconoce al otro como parte importante de esa acción. Al mismo tiempo, cuando se hace referencia a personas que no son amigos sino transeúntes o “gente”, estas son “desconocidas”, tienen “rostros duros”, se les hace “difícil no vivir en el miedo” y “desean ser amadas”.

En este sentido, las posibilidades de experiencias comunes y de encuentro eran difíciles porque el otro era lejano y desconocido, había algo que imposibilitaba la acción colectiva. Es decir, se podían compartir los espacios, podían estar juntos pero no podían hablar, no podían construir una grupalidad. Ese tono no es de “shock y decrepitud”, sino de soledad y, a veces, de miedo al encuentro con los otros. Los márgenes de acción de esos sujetos aparecen aquí más difusos y corridos hacia el ámbito privado. Aparecen unas nuevas formas subjetivas de esos jóvenes que se refugian y pasan el tiempo de otra manera: solos, borrachos y pensando en las pocas perspectivas de futuro.

El libro termina con un poema titulado “Pogo”, acción que hace referencia a los movimientos que ejecuta el público, generalmente, en los recitales de rock. Se caracteriza por la intensidad de sus gestos, la fuerza del canto, el fervor y el entusiasmo (Citro, 2008). Es una secuencia de saltos y bailes que no puede ser individual porque perdería toda su significación. Es decir, el otro es importante para la realización de la acción, no hay miedo al encuentro y, por momentos, no hay distancias, pero es algo que sucede una vez, nunca se repite de la misma manera y no tiene continuidad en el tiempo. Como las

tácticas de los débiles que plantea De Certeau (1996), son acciones fugaces y no acumulables. En el poema, no se habla específicamente de un pogo, sino que se lo utiliza como metáfora de un cambio.

El “yo poético” es la enunciación en primera persona en el poema, en la que se cruza el lugar de enunciación de Casas como escritor y del sujeto popular que construye para narrar las experiencias. En este poema, ese “yo poético” pasa de estar en una cena con amigos, en el interior de una casa, como lo estuvo en casi todo el libro, a salir a la calle de nuevo. Decide salir aunque tenga miedo a los demás y al futuro. Entonces, aparece una voz popular que pulsa por reconfigurar sus márgenes de acción y un escritor que proyecta deseos en el poema que cierra el libro, dando cuenta, tal vez, de nuevas posibilidades.

[...]

Deberíamos irnos, pero no podemos.

Pienso en la rutina de los parques,

los besos, los paseos al aire libre,

la oscuridad del cuarto

en el que mis viejos se convirtieron en hermanos.

Los días se apilaron entre algodones

como pastillas en un frasco.

¿Nos van a venir a visitar más seguido?

¿La pasaron bien? ¿No te molestó

que te dijera esas cosas?

“No”, digo. El violín finísimo

de un mosquito orbita mi cabeza.
¿Cómo pudo escapar del invierno?
¿Cómo podremos alguna vez
escapar de este cuadro?
Distribuimos nuestro tiempo
entre el miedo a la muerte y el miedo
a los demás; la gramática
incomprensible de una reunión de amigos.
Pongámonos los sacos,
saludémonos, deseémonos suerte
y salgamos a la calle
bajo el abrigo confortable de la psicología.²⁵

También, me parece significativa esta lectura porque el poema que lo precede, titulado “Henry V arenga a sus soldados”, es una proclama de lucha, de ser parte de la Historia y “un estallido de júbilo”. Es el único poema del libro en donde los personajes no son contemporáneos, está narrado en tercera persona y en otro tono. Dice Henry V –rey inglés que tuvo un rol preponderante en la victoria de la Guerra de los Cien Años- a sus soldados:

[...]

Señores,
ha llegado la hora de demostrar cuánto valemos.
A quien no tenga ánimos para esta lucha

²⁵ “Pogo” en *El salmón* [1996] (2010). Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

se lo deje marchar: no queremos caer
en compañía de cobardes.
Que se queden los valientes
-galgos que tiran de la correa
ansiosos por el combate-
los que serán ejemplo
para hombres de sangre más vulgar.
Todos, en nuestra patria, envidiarán
no haber estado aquí,
¿Por qué, entonces, habría de temer al enemigo?
Ni el azar, ni el cansancio podrán con nosotros.
[...]²⁶

Los dos poemas juntos, al final del libro, abren una mirada para releer a Casas ya no desde la nostalgia, sino desde las posibilidades y los márgenes de acción de las/os sujetos. Es decir, esas/os sujetos tienen la capacidad de apropiarse de los espacios a partir del uso del tiempo y del encuentro colectivo en una época donde los dispositivos políticos, culturales y económicos propiciaban la participación individualizada. Son prácticas que no se muestran como resistencia pero sí con tensiones y confrontación con aquello a lo que se oponían esas/os jóvenes: las formas de lo social que los aislaba. Es entonces que no haberse preguntado por el poder en los poemas de Casas, hizo que no se preguntara tampoco por lo popular. Las hegemonías

²⁶ "Henry V arenga a sus soldados" en *El salmón* [1996] (2010). Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

configuraban cierto ordenamiento de la ciudad y de los vínculos de las/os sujetos que vivieron los noventa. En estos poemas, ese orden se ve tensionado a partir de las experiencias y la narración de esas experiencias que construye el escritor.

***Zelarayán*: La narración como Crónica TV**

Zelarayán es el primer libro que publicó Washington Cucurto. Lo editó en 1998 la editorial independiente *Deldiego*. Con él, ganó el II Concurso Hispanoamericano de la revista *Diario de Poesía* ese mismo año. Algunas/os bibliotecarias/os santafesinas/os decidieron quemar ejemplares de este libro donado por la CONABIP por considerarlo “xenófobo”, “misógino” y “de mal gusto”. Su título hace referencia al poeta entrerriano Ricardo Zelarayán (1922 – 2010) que, convertido en personaje, protagoniza algunas de las poesías del libro. Son trece poemas que narran las aventuras de un inmigrante salteño, de Cucurto, su padre y de Ricardo Zelarayán. Todos ellos conviven con personalidades mediáticas de los noventa como los hijos del Presidente Carlos Menem, Carlos Menem Junior y Zulemita Menem, los jugadores de fútbol Diego Maradona y Enzo Francescoli, y el cantante de cumbia Ricky Maravilla.

Las experiencias ocurren, mayormente, en las calles de los barrios de Once, Constitución, Abasto y el centro porteño. También, en un supermercado, una librería y un taller textil de las mismas zonas. En ellas, el tiempo que se narra es el presente como una secuencia de hechos vertiginosos y sin pausas. A modo de un relato de aventuras y

con una trama que se asemeja a la de los dibujos animados, los personajes tienen que sortear obstáculos, persecuciones y no hay consecuencias para sus actos como así tampoco quedan marcas en sus cuerpos (Yuszczuk, 2011; Palmeiro, 2012).

Estas experiencias se dividen entre el trabajo, el robo y la violencia social y sexual²⁷. En la década de 1990, si bien el trabajo no perdió por completo su valoración, se produjo un quiebre en la manera en que se lo concebía: ya no era el eje de la masculinidad y se relativizó su lugar como principal práctica legítima para conseguir sustento, aumentaron los índices de desempleo, se produjo una caída en el salario real, se sancionaron leyes de flexibilización laboral y creció la economía informal. En este contexto, se consolidaron otros medios alternativos de subsistencia: desde “changas” y trueques hasta otras actividades ilícitas como el robo (Svampa, 2000; Merklen, 2000).

A través de la narración de la violencia, Cucurto pone de manifiesto tensiones entre los inmigrantes que vivían en Buenos Aires en esos años (trabajadores provenientes del norte del país y de países limítrofes como bolivianos y paraguayos, e inmigrantes de Asia como japoneses y coreanos). Asimismo, da cuenta de tensiones de clase entre trabajadores y patrones de los sectores informales de la época como talleres textiles clandestinos. Esto se evidencia en el poema

²⁷ En la tradición literaria, la narración de la violencia sexual puede relacionarse con cuentos de Osvaldo Lamborghini como “El fiord” (1969) y “El niño proletario” (1973). En ellos, la violencia sexual está vinculada con una manera de poner en palabras la violencia política y de clase propia de las décadas de 1960 y 1970 en la Argentina.

titulado “De cómo son hechos los arco iris y por qué se van”, que está escrito en primera persona, a partir de la voz de un “gurisito” salteño que vive en Buenos Aires, perdió su trabajo en una fábrica de caucho en Constitución por pegarle a su patrón y luego consigue trabajar en un taller textil de Once. Cuando al terminar el día de trabajo el dueño, un “coreanito cara de River Pley”, se niega a pagarle el sueldo, el salteño le pega al coreano y viola a su hija.

[...]

El salteñito lo cazó
de las mechas y le enseñó toda
su furia salteño-boliviana,
le puso la cabeza bajo la plancha
de tintorería, la cabeza del amariyo
humeaba, humeaba...

¡Era de ver y no creer!

¡Era de ver y eyacular!

[...]

El salteño, petiso y jetón,
de lejos con aire a Housemann
lo embocó de entrada
y después se desquitó con la hijita
coreanita de 13 años,
la apretó contra la pared,
le bajó la bombacha y se la puso
por atrás y en seco

¡Era de ver y eyacular!

¡Era de ver y eyacular!

[...] ²⁸

Estas tensiones también se ven en el poema “Una mañana terrible”, en el que el poeta Ricardo Zelarayán convertido en un “demonio” y un “monstruo” provoca disturbios entre las góndolas de un supermercado —tira las espinacas y los kiwis al piso, destapa los yogures— y es “arrastrado de los pelos” por los guardias de seguridad “por tener malos hábitos y ser improductivo para la Sociedad, para la Gran Empresa Nacional de los Mendes”. Ese poeta-monstruo es expulsado del supermercado, lugar regido por una lógica económica liberal, mientras “aullaba” poesía. Esta expulsión funciona como metáfora de las relaciones entre política, poder y violencia que el neoliberalismo había implementado en la sociedad argentina de la época en tanto los dispositivos eran represivos (Cellino, 2013). Esa violencia se convierte en sexual cuando el personaje insiste en querer penetrar niñas. De este modo, construye un “cuerpo grotesco” (Bajtín, 1987) que sale fuera de sí, tensiona sus propios límites y acentúa el foco en las partes en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios o protuberancias como los órganos genitales, los senos y el ano:

[...]

2

²⁸ Una mañana terrible”en *Zelarayán* [1998] (2014). Buenos Aires: Interzona.

Para ser penetradas
con violencia
se visten las niñas
de Salguero
el monstruo
con su terrible pene
las espera encerrado en una jaula
de grueso espesor
las ve pasar
al shopping
el ano se difunde
cuanto más sube
la escalera mecánica
¡Todas hacen propaganda del ano!
¡Todas hacen difusión del ano!
La escalera
mecánica
en el calor del verano
pecaminosa ella
goza y transpira como un monstruo.
[...]²⁹

El robo es también una manera de narrar la experiencia. Los personajes roban, son perseguidos por la policía, escapan y nunca son apresados. En el conflicto, todos terminan airoso y no hay castigo

²⁹ "De cómo son hechos los arco iris y por qué se van" en *Zelarayán* [1998] (2014). Buenos Aires: Interzona.

para ellos. Los policías, en este contexto, son los “ratis” y los “botones” que los persiguen, como en una película de acción, pero no alcanzan su objetivo. En el poema “Asalto de la Gandhi”, Cucurto y el jugador de fútbol Enzo Francescoli, contruidos como personajes del poema, entran a una librería, en la que roban algunos libros, y luego siguen escapando de la persecución. Hay una repetición en las acciones que, como en un comic, construyen una temporalidad circular.

[...]

Con el charrúa goleador nos metimos
en Gandhi,
había una mesa llena con libros
de Juanele .
¡Quién le puso Juanele!
¡Esos rosarinos que no conocen el río!
El Enzo se llevó los tomos de En el aura
del Sauce,
¡Y áura era corrido por un sauce!
Un vendedor alto, con barba y pelo largo.
Salimos corriendo a todo lo que da,
el Enzo me pasaba el libro a mí,
y yo se lo pasaba de nuevo...
[...]³⁰

³⁰ “Asalto a la Gandhi” en *Zelarayán* [1998] (2014). Buenos Aires: Interzona.

En este libro, son celebradas y llevadas al extremo las capacidades de acción de los sujetos dentro de los dispositivos de la época. Se enfrentan a los poderes económicos y represivos, sin tener consecuencias en sus cuerpos o en sus comportamientos. Siempre ganan pero ello no significa que cambien el orden de lo hegemónico. Actúan, como menciona De Certeau (1996), cuando el control se relaja, en los intersticios del poder, a partir de la *activación sexual*³¹ de las/os sujetos y del robo. Estas formas se presentan como las configuraciones de lo popular en tanto son las que permiten vincularse con las hegemonías a la vez que constituirse en ese vínculo. Es un campo de batalla por la definición de los límites de sus acciones, que se muestran desbordadas, “sacadas”, exageradas.

La máquina de hacer paraguayitos: Y vas para abajo, pa bajo, pa bajo³²

La máquina de hacer paraguayitos es el segundo libro que editó Cucurto en 1999, en la editorial *Siesta*. El subtítulo original era “poemario atolondrado: 12 de amor y 1 robado”, haciendo referencia a la corriente literaria que creó y en la que se inscribe: el Realismo

³¹ Este concepto fue desarrollado por Pablo Semán y Pablo Vila en el artículo “Cumbia villera: una narrativa de mujeres activadas”. En él, analizan cómo son nombradas las mujeres en las letras de cumbia villera. Para ampliar, ver Semán y Vila (comps) (2011). *Cumbia. Nación, etnia y género en América Latina*.

³² Verso de la canción “Laura” de Damas Gratis.

atolondrado.³³ En este libro, se hacen presentes las mujeres latinoamericanas migrantes en Buenos Aires, que habían formado parte de Zelarayán pero no tenían un rol protagónico ni se las describía de la manera en que estos poemas lo hacen: “libidinosas”, “ardientes”, “exuberantes” y dispuestas a dar amor y sexo. Cucurto construye, de esta manera, una Buenos Aires cosmopolita, “negra” y latinoamericana en donde se cruzan y conviven jamaquinos/as, colombianos/as, peruanos/as, paraguayos/as y argentinos/as (A diferencia de Zelarayán, esta convivencia se da sin conflictos o violencia). En este sentido, Buenos Aires es un centro de diversidad étnica y cultural que el proyecto de nación moderna había disimulado, poniendo en primer plano la inmigración europea (Palmeiro, 2012). En cambio, Cucurto pone en escena una inmigración ocultada y desjerarquizada.

La mayoría de los poemas son protagonizados por tres primas: Idalina, Justina y Miguelina. Se introduce un espacio que estará presente en sus posteriores libros de poesía, novelas y relatos, que es el *yotibenco* —a veces nombrado como *yoti*—, palabra que denomina al conventillo en donde viven los y las inmigrantes. La experiencia, en

³³ Dice Cucurto al respecto del Realismo Atolondrado: “Nace de algo negativo, porque a nadie le gusta que le digan que es atolondrado. Y a mí me lo dijeron muchas veces otros escritores profesionales: ‘Mmm, está bien, pero es una escritura atolondrada, como escupida, falta pulirla, darle forma y profundidad’. Al principio me angustiaban esas críticas pero con los años empecé a defenderla como un estilo. Yo ya sé que no soy un talento ni un profesional. Ni lo seré. Eso es negativo, pero yo lo convertí en algo bueno y propio.” Washington Cucurto en Bistagnino (2012) “Me critican por una cuestión estética”.

este libro, se vive en el *yotibenco* a través de las *tickis* y *mulatas* que escuchan *cumbia* o *bachata* y “yirean” contorneando sus cuerpos voluptuosos en busca de “clientes” que las “salven”. *Tickis* es el nombre con el que define a estas mujeres que son, para él, “las reinas visibles-invisibles del barrio”, que están en todos lados: “a rolete” se las encuentra “en el cole, en el micro, en los bailes populares [...] no conocen a Freud, el yoga, la comida vegetariana ni Internet”. Sí son conocedoras de las letras de *cumbia* y de las novelas televisivas (Cucurto, 2003).

La vida en el *yotibenco* se trama con la *cumbia*, la *bachata* y las canciones de Sandro, que se escuchan entremezcladas con las voces que salen del televisor y las voces de sus habitantes. En el poema “La muerte viene vestida de mulata” se pone de manifiesto un conjunto de referencias culturales latinoamericanas y argentinas que se cruzan y conviven, tal como lo hacen los y las inmigrantes en Buenos Aires:

[...]

Peruanos y dominicanos salen al pasillo.

Los amantes sorprendidos saltan de la cama,
todavía confundidos;

agitados por el forcejeo intersabánico.

[...]

El volumen del televisor encendido está fuerte.

La *bachata* es hermosa en la boca del grabador.

“Así”, interpretada por Sandro, nos eriza la piel

[...] ³⁴

En otro poema que titula “Día tras día un trío de mujeres” desglosa quiénes son los representantes de estas músicas que se escuchan en el conventillo y da cuenta del hábito que tiene una “dominicana del demonio” de escucharlos todas las mañanas, lo que genera hastío en el “yo poético”, la primera persona construida como lugar de enunciación en el poema. Este conflicto, a diferencia de lo que se manifestaba en Zelarayán, no se resuelve con violencia, sino que se tolera:

[...]

Pasas las mañanas escuchando salsa,
merengue, chachachá ¡Que tu Willie Chirino!
¡Que tu Jerry Rivera! Si yo fuera Willie
Chirino te daría salsa de patadas,
un merengue de escupidas.

[...]

Si no fuera porque en el amor eras mal dulce que
un racimo de blanquísimas papayas.
Si no fuera que me bates el pichiciego hasta que le bota la leche.

[...] ³⁵

³⁴ “La muerte viene vestida de mulata” en *La máquina de hacer paraguayitos* [1999] (2005). Buenos Aires: Mansalva.

³⁵ “Día tras día un trío de mujeres” en *La máquina de hacer paraguayitos* [1999] (2005). Buenos Aires: Mansalva

En esta poética cucurtiana, las mujeres inmigrantes son dulces y ardientes a la vez, tienen un “ocioso culo caribeño de compacta naturaleza cedril” y “pechos traslúcidos como la pepita de la guanábana, de la pitahaya”³⁶ que hacen felices a todos los hombres que pasan por sus camas y a los púberes que viven en el conventillo y se masturban en secreto pensando en ellas³⁷. En el poema “Tus tres primas libidinosas” describe las actitudes sexuales que tienen estas mujeres cuando “yirean” por el *yoti*, adjudicándolo a una “terrible costumbre cumbiantera”:

[...]

Óyelas como van:

luciendo su lengua colorada de
de dominicana ardiente, con verdadero fervor
boquense: por las piezas del yoti yirean las
mulatas, tus tres primas libidinosas, Idalina,
Justina, Miguelina, se ensucian y se ensañan
con la leche de los machos, usan tus enaguas,
guasquean tus bombachas; a la chueca se
engullen la chicha de la mesa, a la polaca
se transan y trasca que les cabe el 69

³⁶ La guanábana es una fruta que se cultiva en países tropicales del Caribe y Centroamérica, cuyo color es verde en el exterior y blanco en el interior, con semillas negras. La pitahaya es una fruta proveniente de México y América Central, que tiene piel amarilla o rosa, pulpa blanca o rosa y semillas negras.

³⁷Ver “Idalina descalza en la mañana” en *La máquina de hacer paraguayitos* [1999] (2005). Buenos Aires: Mansalva.

[...]³⁸

A estas mujeres “les cabe”, les gusta y buscan placer sexual. No sucede como en *Zelarayán* que son vírgenes violadas y tienen una actitud pasiva sexualmente. En este sentido, la experiencia que permite pensar la configuración de lo popular tiene que ver con la activación sexual, en este caso, de las mujeres inmigrantes. Se dedican a la prostitución, hacen felices a los hombres que pasan por sus camas, son portadoras de “culos”, accesibles y también activas, buscan placer, tienen la iniciativa. Son características que se les atribuyó, históricamente, a los hombres y que ahora son trasladadas a estas mujeres. Hay que tener en cuenta que el acento en las acciones de estas mujeres se da, para la voz masculina que se construye en el poema, porque son prostitutas, no por su condición femenina en sí misma.

Por lo dicho hasta aquí, la configuración de “lo popular” está dado por la sexualización de las/os sujetos y la construcción de un cuerpo grotesco que se enreda con el mundo y que es reconocido, en algunas ocasiones, a través de imágenes de diabluras e infiernos, como disfraces de un carnaval medieval (Bajtín, 1987). Asimismo, hay una construcción de lo popular como diverso, heterogéneo y caótico, en donde conviven diferentes expresiones y prácticas sociales que, aunque sin violencia en este libro, se mezclan complejamente en un

³⁸ Tus tres primas libidinosas” en *La máquina de hacer paraguayitos* [1999] (2005). Buenos Aires: Mansalva.

mismo espacio como puede ser el conventillo y a través del uso de un habla inventada que incluye el lunfardo argentino y latinoamericano.

LOS CLAVOS

Otra de las dimensiones de análisis de la configuración de “lo popular” en los poemas seleccionados es la enunciación de Cucurto y Casas en tanto entiendo que sus voces contribuyen a construir esta condición. También, indago en la posición que asumen dentro del campo literario y cultural contemporáneo a través de la indagación de entrevistas publicadas en medios de comunicación y entrevistas realizadas en el proceso de esta investigación.

Para definir estos aspectos, retomo las ideas de hombre hablante y de palabra que desarrolló Mijail Bajtín (1991). En tanto objetos de representación verbal y artística, el hombre hablante y la palabra no están dados como así tampoco tienen carácter individual. Es decir, están social e históricamente determinados, y son un punto de vista sobre el mundo que pretende significación social (1991: 150).

La palabra tiene carácter dialógico en tanto establece relaciones con el contexto en el que es introducida. En cada nuevo contexto dialógico, hay nuevas posibilidades semánticas; su relación dialogística tiene carácter inagotable para el autor: “No sabemos de la misma [la palabra] todo lo que nos puede decir, la introducimos en nuevos contextos, la ponemos en una nueva situación para obtener de ella

nuevas respuestas, nuevas facetas en cuanto a su sentido” (1991: 164). Una posición dialógica tiene que ver con la introducción de la palabra ajena. En casi todo enunciado del hombre, asegura Bajtín, existe (abierta u oculta) una parte importante de palabras ajenas que son transmitidas por diferentes procedimientos. El habla ajena introducida en un contexto se somete a modificaciones semánticas —lo que Bajtín llama transformación del discurso ajeno— y se produce una “interacción tensa” entre la palabra propia y la palabra ajena.

Cuando se introduce un material lingüístico contemporáneo de manera intencional en las obras literarias se origina una variación. Esta permite la introducción y combinación de materiales lingüísticos diferentes, creando situaciones nuevas para el lenguaje (1991: 179). Entonces, el tratamiento de los nuevos materiales y voces que se incorporan al poema adquieren importancia en su análisis y deben ser releídos. Su análisis implica, en primer lugar, detectar los materiales que ingresan al texto al mismo tiempo que su procedencia, y por otro, revisar los modos de entrada de esos materiales al nuevo texto (Porrúa, 2001: 42). En este sentido, la voz propia de los poetas está hecha de otras voces, a partir de la incorporación de términos, frases y tonos. En los casos de Cucurto y Casas, algunos de los discursos que se incorporan son literarios, pero muchos de ellos provienen de otras prácticas sociales.

En *Tuca*, el primer libro de Casas, se incluye como epígrafe una frase de Tita Merello: “El ejército más poderoso del mundo lo forman los pobres, los enfermos y los desesperados”. La inclusión de

una cita proveniente de una artista popular y no de un poeta provocó lecturas variadas dentro de la crítica literaria. Se lo ha visto como un gesto hacia la cultura popular y también como una nueva línea dentro de la poesía de los noventa que incorporó, en los textos, referencias a la cultura de masas y el consumo, construyendo una idea de “cultura ampliada” (Porrúa, 2010; Yuszczuk, 2011).

No es casual que haya elegido esa cita en particular para abrir *Tuca*. Siendo un libro que, como se analizó, narra las experiencias de un grupo de jóvenes que habita un barrio porteño, es una reivindicación de los sectores más vulnerados por las nuevas configuraciones sociales que se vivieron en esa década. Afirme que aun siendo pobre, enfermo o desesperado, se puede hacer un grito de lucha en condiciones desfavorables. Funciona, también, a modo de recordatorio, es decir, aunque los poderosos parezcan ser otros, los grupos subalternizados pueden agruparse y organizarse, formar un ejército, y disputar las relaciones de poder.

Además de esta referencia a la figura de Tita Merello, la voz de Casas se teje con otras voces provenientes de la literatura y la filosofía (en este primer libro, hace mención a Apollinaire y Joaquín Giannuzzi) y también de la cultura mediática (cómic, revistas, videos pornográficos, discos de vinilo y radio). Esto indica que las referencias a partir de las cuales construir una voz propia pueden provenir de diferentes espacios culturales. En una entrevista publicada en *Página/12*, Fabián Casas aseguró estar “atravesado por todo. Puedo estudiar a Lacan, como lo estudio, y también me encantan los artistas

populares, como puede ser el mozo de este bar” (Casas citado en Frieria, 2010:s/p). En este sentido, combina objetos y voces que, aunque pertenecen a campos culturales diferentes, en este primer libro no se produce una distinción. Las canciones de los Beatles, una revista pornográfica, un poema de Joaquín Gianuzzi y una frase de Tita Merello son introducidos por Casas en un nuevo contexto, en el que adquieren otra significación: no son referencias “cultas” o “vulgares”, sino un entramado cultural que tiene la misma legitimidad.

En *El salmón*, el epígrafe que incorpora Casas proviene de las lecturas de Filosofía que adquirió en su paso por la universidad: “La desesperación es la tristeza que nace de la idea / de una cosa futura o pasada con respecto a la cual / no hay más razón de dudar”, del libro *Ética* de Baruch Spinoza. Por un lado, introduce un mundo de referencias en relación a la literatura y la filosofía que en este libro serán más prolíficas por sobre las menciones a la cultura mediática. En este sentido, nombra a Hegel, Charles Baudelaire, Robert Lowell, T. S. Eliot, Ezra Pound, Alberto Girri, Juan Rodolfo Wilcock y Eugenio Montale. Por ejemplo, en el poema “El calor” menciona a Lowell, Girri y la mitología griega en medio de una situación cotidiana:

A través de la ventana
una luz blanca, intensa,
se posa sobre la mesa de madera.
Leo a Robert Lowell en inglés
y comparo las versiones de Girri.
De a ratos, levanto la vista

hacia los edificios grises
con ropas colgadas en sus balcones
y ventanas a medio abrir.

[...]

De Lowell nada quiero decir;
pero de Girri... ¡ah Caronte³⁹,
tardarás en comprender
al pasajero que te llevas!⁴⁰

Por otro lado, la cita de Spinoza, escrita en el siglo XVII, es traída por Casas al contexto de la década del noventa para dar cuenta de la falta de seguridad que la época les daba a las/os sujetos. Parece indicar que, aunque en ocasiones no estemos seguros de los resultados de las cosas, puede que no dudemos de ellas. No obstante, esto no da alegría y seguridad, sino desesperación y tristeza. También, que lo único que queda es el presente como el tiempo que se habita en tanto pensar en el pasado o el futuro genera tristeza.

En este libro, las referencias “cultas” se destacan por su cantidad y porque están puestas en un nuevo contexto. Dejan su halo sacralizado o de pertenencia a la academia y pasan a formar parte de la vida cotidiana. Están mezcladas con las experiencias que las/os

³⁹ Caronte o Carón, en la mitología griega, era el encargado de guiar las sombras errantes de los difuntos de un lado del río Aqueronte al otro, si es que podían pagar el viaje. En caso contrario, vagaban cien años por las riberas del río hasta que Caronte accedía a transportarlos sin cobrar

⁴⁰“El calor” en *El salmón* [1996] (2010). Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

sujetos viven, entonces Hegel o Baudelaire pueden ser recitados frente a un espejo en el baño. Así, ubica en una misma jerarquía estos referentes y sus vivencias. De todos modos, algunos objetos de la industria cultural, como los flippers, son mencionados como objetos que hacen “gastar el tiempo” a las personas, tal lo menciona en el poema “Hegel”⁴¹. En esta línea, se podría argumentar que algunas referencias, en relación a la filosofía y la literatura, tienen más valor que otras, aunque todas ellas se encuentren en las experiencias cotidianas del sujeto que habla en el poema. Entonces, la introducción de la palabra ajena en la poética de Casas provoca una transformación de la palabra propia, que no deja de estar formada por otras voces (los poetas norteamericanos, los filósofos, algunos elementos de la industria cultural). Esta combinación se da sin conflictos en tanto, para Casas, su mundo cultural está formado por referentes de diferentes espacios. Entre ellos, prima su vinculación con la cultura “cultura” no para denigrar o deslegitimar aquellas otras referencias populares o “vulgares”, si se lee desde una mirada elitista, como podría ser Tita Merello. Más bien, se da en forma de diálogo (Porrúa, 2010), como puesta en común de dos campos que no entran en tensión en su poética. Otras/os poetas de los noventa, tal se lo explicó en capítulos anteriores, incorporan referencias de la cultura masiva y legitiman su condición como objetos o experiencias que pueden ser considerados poéticos, provocando una

⁴¹ Dice en este poema: “De todas formas, se hace difícil/no vivir en el miedo;/conozco gente que desea ser amada/ y gasta su tiempo en los flippers” *El salmón* [1996] (2010). Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

idea de “cultura ampliada”. En este caso, la incorporación de estas referencias está supeditada a otras que considera más valiosas pero que, aun así, no deja de tenerlas en cuenta y de reterritorializarlas en su vida cotidiana.

En el caso de Cucurto, los epígrafes que incluye en sus dos primeros libros sientan las bases de su manera de entender la escritura. Sostiene que su literatura proviene de lo que ve en la calle y de lo que le escucha decir a la gente. En *Zelarayán*, se incorpora la siguiente cita extraída de Los Hechos 4-20: “Porque no podemos dejar de decir lo que hemos visto y oído” mientras que en *La máquina de hacer paraguayitos* agrega que “Lo que escribo es tuyo. Pero ahora es mío. Porque yo te lo robé”. En este último, introduce un concepto que utiliza para explicar su literatura: el robo. Este supone, por un lado, la posibilidad de robar lo vivido, la realidad, y llevarla a la poesía, y por otro, robar o plagiar a otros escritores.

Desde estas premisas, recupera los modos de hablar populares, el lunfardo y los regionalismos de los y las inmigrantes, que los incorpora a las poesías para construir su voz. De este modo, en el primer libro, no sólo cuenta las aventuras de los y las inmigrantes/as, de los y las trabajadores/as de Constitución y Once, sino que los/as hace hablar en sus poemas, provocando una tensión entre la palabra propia y la palabra ajena. Algunos están escritos en tercera persona y otros en primera, no obstante en todos ellos hace uso de estas formas de hablar desde la voz de los personajes o del “yo poético” respectivamente:

¡Qué mano!

Formidable rechazazo en la **jeta** del **trompa**
que lo hizo dar vueltas como un salchichón
sobre la máquina de fiambre.

[...]

¡Así es como nos quedamos en la **caye**!

¡Sin un **mango**!

¡Otra vez en la **caye**!

[...] ⁴²

En este fragmento, se incorporaron varias palabras lunfardas y formas de la oralidad que no son nuevas en la literatura argentina -la narrativa de Roberto Arlt y las letras de los tangos son manifestaciones de ello-, aunque sí en la poesía. Beatriz Sarlo (1995:5) se refiere a la incorporación de la oralidad criolla y las lenguas extranjeras en los textos de la literatura argentina como una “construcción estético-ideológica que desborda la pregunta sobre su existencia empírica en el pasado” y, en esta línea, que el lunfardo y el arrabalero “están marcados por la ilegitimidad social que se argumenta como ilegitimidad estética”. Son consideradas, desde esta perspectiva, como una deformación y empobrecimiento del lenguaje en los márgenes de Buenos Aires.

⁴² El subrayado es mío. Por *jeta* hace referencia a boca; por *trompa*, patrón y por *mango*, dinero.

Pero lo que hace Cucurto no es pensarlas de esa manera, sino reivindicarlas como formas de hablar que pueden ser poéticas. También, amplía los límites del habla de los barrios porteños para incluir en ellos palabras africanas, guaraníes y otras lenguas no europeas, construyendo un “argot latinoamericano híbrido” (Palmeiro, 2012). En la poesía “Idalina y Tataíto”, incluida en La máquina de hacer paraguayitos, se pone de manifiesto el uso del lunfardo y de neologismos centroamericanos para describir a las inmigrantes y hacer referencia a sus relaciones sexuales:

[...]

Había que ver a esta negra continental y decisiva,

había que verla **chapear** su gran **traste**

de carne de **mamón**, en las aguas de un mambo.

Había que verla el día que mi **tataíto** la **junó** a las 9

de la mañana; mal momento para el amor

y peor horario para un **sauna**.

‘Si no quieres que te **embuche** mucho

entonces no la **singes** tanto’

[...] ⁴³

⁴³ El subrayado es mío. “Chapear” significa hacer una cosa sin cuidado y con ligereza. Con “traste” hace referencia a glúteos. “Mamón” tiene dos acepciones: ser pedigüeño y la mancha que queda en la piel luego de un beso. “Tata” y “Tataíto” también tienen varias acepciones: capataz de campesinos, Dios y padre (aquí, me quedo con la última). “Junar” significa mirar, observar. “Sauna”, en este contexto, quiere decir prostíbulo. “Embuchar”, en su uso coloquial, hace referencia a comer mucho y rápido, y a guardar

Al respecto, Cucurto sostiene que estos primeros libros son “los más difíciles, complejos y mejorcitos” que escribió porque usa “muchos recursos, muchos lenguajes distintos, muchas ideas de otros lados, muchos guiños a estilos, a procedimientos, a modos. Es muy rico en todas esas cuestiones. Tiene mucha cuestión cultural, política o de costumbre que si uno no las conoce, se pierde un poco el sentido. Son cosas muy de la época”. Y agrega que hay una “mezcla” en donde incorpora formas del cómic, de la televisión, de la poesía, de la narrativa, de la política, de la historia, de lo urbano, de lo periodístico y del diario Crónica (ver entrevista en Anexos). En este sentido, la voz de Cucurto está construida por todas esas voces ajenas que se mezclan para formar una propia, que responde a su modo de mirar la realidad y de construir lo popular como heterogéneo y caótico. Quizás por eso afirma que es “difícil pensar esos libros como poesía” y que, en realidad, pueden ser otra cosa. Quizás, también, este ejercicio provocó que la poesía pueda empezar a ser entendida como una mezcla de influencias y formas, y no sólo como la producción de un poeta que se inspira o que está atravesado sólo por lecturas literarias.

un secreto. En este caso, se relaciona con el sexo oral. “Singar”, en Cuba y Venezuela, es tener relaciones sexuales con alguien.

Posiciones dentro del campo literario y cultural

La incorporación de los objetos culturales que hacen estos poetas en sus producciones y la construcción de sus voces mediadas por la palabra ajena permiten pensarlos más allá de sus poesías. Es decir, sus modos de pensar los noventa y las configuraciones de “lo popular” los ubica dentro del campo literario y cultural de maneras particulares.

Para Fabián Casas, un poeta es un *soldador* que une diferentes experiencias y a la vez está *soldado*⁴⁴, es decir, unido y adherido a otras poéticas que toma como referencia e incorpora. De este modo, la intertextualidad y la reescritura son operaciones innegables en la literatura. También, un poeta es un hombre común que escribe desde su cotidianidad. En el discurso que leyó cuando recibió el premio *Anna Saghers* en noviembre de 2007, comparó la figura de un poeta con la de un zapatero de barrio. Postuló, allí, que ambos son invisibles y no salen a buscar un público “desde los desmesurados aparatos editoriales, sino que se los encuentra irremediablemente cuando son necesarios”, en una librería o en un taller, respectivamente. Agregó, que “en una cultura que propicia la sobreexposición mediática, la invisibilidad es un don” (Casas, 2010:13).

En este sentido, Casas destaca un aspecto social en la construcción de literatura en tanto el poeta no crea aislado del mundo que habita y dialoga tanto con experiencias de su vida cotidiana como

⁴⁴ Ver el poema “El soldador”, que Casas le dedica a José Luis Mangieri. Incluido en *Horta City* y en *Boedo* –los dos libros que compilan su obra poética–.

con otros/as escritores/as. Al mismo tiempo, valora a aquellos/as poetas que no son promocionados/as por la industria editorial o mediática, y se mantiene en una posición un tanto marginal de la sobreexposición. Esto no niega la posibilidad del propio Casas de ser editado por la editorial internacional Emecé/Planeta y trabajar en grandes medios. No hay contradicción o tensión en este pasaje para Casas, sino que afirma haberlo vivido “de manera normal, aún hoy sigo publicando en editoriales grandes y en chicas e independientes” (Ver entrevista en Anexos).

Washington Cucurto, por su parte, construye una figura de poeta que, más que unir o soldar tradiciones, se diferencia de los lugares canónicos. Es decir, se posiciona y reivindica en un lugar no tradicional, no culto, *protoliterario*⁴⁵. Va construyendo una figura de escritor *analfabeto*, en la insistencia de hablar de literatura en términos no literarios, haciendo énfasis en su origen “negro”, descendiente de tucumanos y paraguayos. Definirse de esta manera supone, por un lado, alejarse de la figura del poeta tradicional -blanco y letrado- y por otro, asumir una identidad que en otros libros de poesía de los noventa era construido como lo otro⁴⁶.

⁴⁵ Dice Cucurto: “Me doy cuenta de que lo mío es otra cosa, que es algo anterior a la literatura. Es como una protoliteratura, más cercano al cómic, la televisión, las crónicas de los diarios o algo de los blogs. Pero no es una literatura. Literatura es otra cosa: Borges, Di Giorgio, Rulfo, Bolaño”. En “Washington Cucurto, el escritor del país que la literatura no mira”. Diario *Clarín*, 8 de diciembre de 2006.

⁴⁶ Es el caso de *Punctum* de Martín Gambarotta (1996) y *La raza* de Santiago Llach (1998). Ninguno de los “negros” representados en estos libros tiene voz en los poemas,

En parte, este ejercicio lo logra construyendo un poeta-personaje en el que Washington Cucurto es un escritor dominicano que funciona como seudónimo de Santiago Vega. Ha reconocido que este nombre “es una respuesta a toda la cultura europea, yanqui, a la literatura culta, aburrida, a Borges, a Casares, Silvina Ocampo. Nada mejor que liberarse a través de un personaje como ése, que también es una burla, una broma colosal que se termina riendo de la cultura argentina misma” (Cucurto en Prieto, 2008: 115).

Para él, estas operaciones no tuvieron la intención de posicionarlo dentro del campo porque nunca se dedicó enteramente a escribir ni se profesionalizó. Forman parte, más bien, de un “juego”:

“La literatura nunca fue una obsesión, una cosa que me iba a llevar toda mi vida, a la cual yo le iba a dedicar toda mi vida, que iba a ser el motor de mi vida. Nunca lo vi así porque me llega la literatura de grande, no tengo una tradición cultural, no vengo de una familia que venga de una tradición artística o literaria. Entonces, yo siempre fui un bicho feo, un bicho externo, ajeno dentro del mundo de los libros como en el mundo de mi familia. Entonces nunca fue algo a lo que le pudiera poner una atención más de lo que correspondía en mi vida. Si fuera un tipo que estudia, que se forma, que tiene padres escritores, abogados, contadores, tiene los objetivos más altos, lo que no quiere decir que yo no pudiera tenerlos, pero como yo siempre fui relajado, lo entendí como un juego, una diversión. Y a partir de ahí, pude construir una imaginación, un juego, un entretenimiento, un espacio de libertad. Y es

sino que son descriptos y narrados desde la voz de un otro que los cosifica y los convierte en objeto de violencia verbal o física.

también un poco lo que te ponen los demás, cómo te miran los otros. Y yo jugué un poco con eso. Agarré la mirada del otro y la utilicé” (Ver entrevista en Anexos).

La idea de juego le posibilita tener libertad y entretenerse, tener “humor, entusiasmo y picardía”. Es, en este contexto, que se permite burlarse de escritores/as y de ciertos sectores sociales. Al mismo tiempo, le adjudica esos gestos a una forma de ser de él como persona que lo influye en su escritura. En este sentido, se pregunta “¿Por qué en la literatura no y en la vida sí? ¿Por qué no voy a burlarme si lo hago todo el tiempo? ¿En la literatura tengo que ponerme guantes blancos y ser puro?” (Ver entrevista en Anexos). Entonces, una manera posible de leer a Cucurto es la del personaje que se crea como un escritor que no sabe escribir y que utiliza esto para ingresar en el campo literario y cultural, que se burla de la tradición literaria como gesto político de desacralizarla. También, y quizás sea esta la lectura que esta investigación aporta, puede leerse que Cucurto está tensionando los límites de la poesía no para cambiarla totalmente ni por pelearse con los cánones literarios, sino para hacerla más cómoda, más próxima, para que su literatura tenga un sentido. Sobre todo, porque reconoce haber estado influenciado por esos escritores considerados buenos o clásicos, quería que sus poesías se parecieran a eso y con el tiempo se fue alejando y encontrando una voz más propia. No deja de estar atravesado por las voces de otros escritores y por la mirada que tienen de él, pero no aparecen en un primer plano.

Cucurto no tomó su escritura como buena o mala en relación a las normas del campo, como quizás se dice de él, sino que su escritura es “un disfrute”: “Hay una política en lo que hago, pero quizás distinta a la que se entiende. Una política más relajada, con otros valores, si se quiere, con otra mirada del mundo. Siempre hice lo que sentía y eso molestaba un poco” (Ver entrevista en Anexos).

EL RÍO

En este capítulo se pone la mirada en los procesos de circularidad/circulación de las poesías y de los poetas en la actualidad. Esto permite pensar los espacios en donde son leídos y los sentidos que se construyen a su alrededor. De esta manera, se podrá completar el análisis realizado de su poética y de sus voces con las significaciones sociales de un conjunto de lectores/as. Esto se hará a partir de una serie de entrevistas realizadas a profesores/as, libreros, escritores, organizadores de lecturas al mismo tiempo que con los propios poetas.

En principio, es oportuno dar cuenta de la perspectiva teórica desde la cual se entiende esta categoría para, luego, dar lugar al análisis. Una idea de circularidad se remonta a los planteos de Mijail Bajtín (1987) en relación a la cultura cómica de la Edad Media y el Renacimiento. Sostenía que las manifestaciones populares, como el carnaval y la parodia, se oponían a la cultura oficial, feudal y religiosa de la época, en tanto ofrecían una visión del mundo diferente. Para poder estudiarlas, había que reformular las concepciones artísticas e ideológicas, rechazar las exigencias del gusto literario, revisar nociones e investigar la literatura cómica popular que había sido superficialmente

explorada. De este modo, para “nosotros” siempre había sido el “mundo unitario de la cultura popular” y no, como manifiestan ciertas obras, un “conglomerado de curiosidades heterogéneas” (Bajtín, 1987) porque ese conjunto de curiosidades y obscenidades está fuera de los problemas considerados “serios” para la creación literaria.

Estas ideas fueron retomadas por el historiador italiano Carlo Ginzburg (1981) en su investigación sobre el molinero Menocchio, quien fue condenado a morir en la hoguera por orden de la Inquisición debido a sus lecturas desviadas de asuntos religiosos. Este molinero sabía leer y escribir, pero no era usual que un trabajador campesino en el siglo XVI lo hiciera dado que era una porción reducida de la población la que escribía y leía. Por esta razón, no hay textos escritos por sujetos de sectores populares en el Medioevo. Entonces, para poder acceder a la cultura popular y oral de la época, particularmente la de Menocchio, Ginzburg propone un andamiaje teórico y metodológico conjetural que le permite reconstruir fragmentos de la cultura popular. La noción bajtiana de circularidad aparece cuando Ginzburg sostiene que hay lecturas que circulan entre distintos espacios sociales, generando influencias recíprocas entre la cultura popular—oral y la cultura dominante—letrada de ese momento. La hipótesis de Ginzburg postula que si puede encontrar lecturas “eruditas” en Menocchio, un trabajador campesino, es porque había influencia y circularidad de lecturas entre las culturas populares y dominantes.

Stuart Hall (1980) también construye una idea de circulación en tanto momentos de circulación del proceso de comunicación. Entiende

que hay tres momentos en este proceso: producción, circulación y recepción. Cada uno de ellos tendría su especificidad y relativa autonomía, pero no están aislados en tanto componen un proceso en su conjunto. No pone su mirada en una perspectiva tecnologista, sino que se centra en un movimiento que abarca a las industrias culturales y las prácticas de los/as sujetos. Este movimiento no tiene un inicio o un final identificables, como así tampoco un productor y un consumidor, en tanto es un tránsito permanente de significaciones compartidas (Rodríguez, 2014: 51).

Desde la corriente latinoamericana, canonizada en el texto *De los medios a las mediaciones* (1987) de Jesús Martín-Barbero, la circularidad pone en relación las prácticas de los sujetos con las representaciones. Sostiene que las prácticas de los sectores populares son reelaboradas como representaciones, por los formatos industriales del mercado de la cultura e ingresan al circuito masivo para ser apropiadas por los/as sujetos que las renuevan o complejizan. Es decir, los/as sujetos incorporan a sus proyectos identitarios esos significados, imágenes y narrativas. Esa incorporación no es única, homogénea ni pasiva, sino que está permanentemente mediada por la experiencia vivida en el devenir cotidiano (Rodríguez, 2014). En este sentido, los procesos de circulación miran los discursos de la industria de la cultura y los modos en que los/as sujetos los incorporan, hacen suyos y resignifican.

Reponer, en la actualidad, la categoría de circulación/circularidad requiere, entonces, tener en cuenta la

reciprocidad entre las experiencias cotidianas de los/as sujetos y las narrativas culturales en las que son recuperadas. Para ello, es necesario incluir el rol del mercado de la cultura y de las comunicaciones. En el caso de esta investigación, se mirará el rol de las editoriales, las librerías y los/as profesores universitarios como puntos que ayudan a construir la circularidad de estos poetas.

Los movimientos, influencias recíprocas y zonas en común entre las culturas populares y las culturas hegemónicas no tienen un sentido de igualdad porque los/as sujetos que participan en este proceso están en posiciones disimétricas. La circularidad/circulación, para esta tesis, es una construcción colectiva entre la vida cotidiana y los circuitos de producción cultural. En este sentido, no puede dejarse de lado la relación entre las materialidades estructurales y los trayectos sociales de los significados. Esto implica indagar los modos en que se transmiten, disputan y reelaboran los significados sociales, teniendo en cuenta a los/as sujetos que intervienen en ese proceso, y la articulación entre ellos/as con los formatos de la industria cultural. De este modo, lo que se posibilita es el análisis de los intersticios, hiatos y entramados de sentido que organizan la significación del mundo.

Las/os lectoras/es

Para comenzar el análisis, haré algunas apreciaciones con respecto a la selección de los/as entrevistados/as y a la formulación de unas preguntas comunes. En primer lugar, se pensó reunir un conjunto de testimonios variados que permitieran abarcar un arco

amplio de lectores/as de estos poetas al mismo tiempo que tuvieran diferentes recorridos y conocimientos acerca de los mismos para poder compararlos. En este sentido, se eligieron diferentes ámbitos de circulación y, dentro de ellos, distintos perfiles. Por un lado, la enseñanza universitaria, en la que participaron Ana Porrúa, profesora de dos talleres de escritura y de un Seminario de poesía latinoamericana en la carrera de Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata e investigadora del CONICET, y Emiliano Sánchez Narvarte, profesor de Prácticas culturales, una materia obligatoria para el ciclo común de todas las carreras en la Universidad Nacional Arturo Jauretche de Florencia Varela. Esta selección permite ver de qué manera se trabajan estos autores no sólo en las carreras de Letras, sino también en otras de perfiles técnicos como Ingeniería, Medicina, Kinesiología, Trabajo social. Se suman, a este espacio de enseñanza, los talleres literarios, programas de finalización de estudios primarios y secundarios, y los talleres de escritura en cárceles. En este grupo, está Carlos Ríos, escritor, docente de talleres literarios y profesor de Educación para Adultos en la E.G.B.A. N° 701 que funciona en la Unidad Penitenciaria N° 1 de Lisandro Olmos. También, Juan Roux, profesor de un Taller de arte en un Centro Educativo de Nivel Secundario CENS de Los Hornos, de Prácticas del lenguaje en el Plan FinEs, de Escritura creativa en un Centro de Actividades Juveniles (CAJ) en el Colegio Vergara, y coordinador de un Taller literario particular. Al mismo tiempo, es el organizador de Festín Mutante, un espacio de lectura de poesía. Además, se abordó la circulación en

librerías de La Plata, para lo cual se entrevistaron a sus vendedores. Entre ellos, Ezequiel y Agustín de la sucursal de calle 50 de la cadena de librerías El Ateneo. Finalmente, se les preguntó a Washington Cucurto y Fabián Casas acerca de qué idea de lector/a tenían y cómo creían eran leídos por ellos/as.

Con respecto a la construcción del formulario, al ser entrevistas semiestructuradas, había un esqueleto de preguntas comunes realizadas con anterioridad. Esto permite tener puntos en común para realizar el análisis. No obstante, esas preguntas permitían flexibilidad y la posibilidad de la formulación de nuevas preguntas durante el transcurso de las entrevistas. A partir de ellas, se reconstruyeron los modos en que habían conocido a los escritores, qué apreciaciones tenían respecto de sus lecturas, en qué lugar del campo literario los ubicaban. Otro conjunto de preguntas buscaban indagar en las experiencias de lectura de las/os estudiantes en las aulas, los motivos de inclusión de estos poetas en sus programas, y las experiencia de lectura de las/os clientes en las librerías, los libros vendidos y su ubicación en el espacio. Es, entonces, que parto de esta estructura para realizar el análisis.

Las maneras en que las/os entrevistadas/os conocieron a los escritores varían en cada uno, pero podrían agruparse en dos: por recomendación de un conocido/amigo o por haber leído/visto una entrevista en algún medio de comunicación gráfico o audiovisual. De todas/os las/os entrevistadas/os, Ana Porrúa es la única que los conoció durante la década del noventa cuando estaban publicando sus

primeros libros o, incluso, como es el caso de Cucurto, antes de haber publicado su primer libro. En este sentido, sostiene que los conoció “en los sitios en los que en esa época circulaba la poesía, zonas que no eran de ningún modo institucionales”, como bibliotecas, editoriales o lecturas de poesía. Las/os demás entrevistadas/os los leyeron en la década del dos mil, en algunos casos, de manera “suelta” al principio, es decir, algunos poemas, y luego sus libros. Un aspecto que se destaca en relación a este punto es que nadie los haya encontrado primero en una librería. Emiliano, que es quien menos textos ha leído de estos autores, afirma que “no es algo con lo que me topo en la calle ni a sus libros ni a sus lectores tampoco” y agrega que “me pasa, en parte, que no los encuentro porque no los busco y, en parte, no los encuentro porque no los veo”.

Esta idea puede completarse con lo que han manifestado Ezequiel y Agustín con respecto a la distribución y exhibición de los libros de Cucurto y Casas en El Ateneo. Aseguran que están en los estantes y no en las mesas, que es el lugar de mayor exposición. En ellas, en cambio, hay libros de otros géneros como romántico, erótico, histórico, político o juvenil. Esto hace que las/os lectora/es no los encuentren si ellos no se los recomiendan, sumado al hecho de que el número de ejemplares que reciben de cada libro —alrededor de cinco por año— es mucho menor a otros considerados *best sellers*.

Esos primeros encuentros con sus poesías formaron una apreciación de los escritores, que se fue completando con el paso del tiempo. Ana Porrúa combina los recuerdos de las primeras lecturas con

la ubicación de estos poetas en el mapa literario argentino y asegura que “los años han demostrado que son dos escritores centrales en la poesía argentina”. Con respecto a Casas, dice que ve en él “una voz de época, podría decirse generacional” y “una voz tensada siempre entre lo íntimo y lo público, entre el ojo que registra objetivamente y la emotividad”. En este sentido, Ezequiel relaciona esa voz de época que construye Casas con otras manifestaciones culturales: “lo veo en relación con otras formas por fuera de la literatura que en los noventa empezaron a escribir de sus barrios, de cosas locales, pero con influencia norteamericana. Por ejemplo, las películas de Trapero o Llinás, el rock chabón también”. Carlos Ríos completa que “el ciclo poético de Casas es un ciclo poderoso, de poemas secos y contundentes” mientras que “como narrador, creo que todavía no ha escrito un libro poderoso”.

Con respecto a Cucurto, Porrúa encuentra en sus primeras poesías la violencia de ciertos márgenes, es decir, que “pone en escena ciertos márgenes políticos y sociales sin corrección política” y lo logra con una lengua “sacada, pasada de rosca”. Para Agustín de El Ateneo, en cambio, la escritura de Cucurto es más “sutil” en tanto crítica a sectores sociales solapadamente y la manera en que lo hace “rompe un poco con la forma de escritura más tradicional. Es muy entretenida y llevadera la lectura”. Ese “romper” con las formas tradicionales hizo que a Emiliano Sánchez Narvarte las primeras lecturas de Cucurto lo desconcertaran y se preguntara “¿esto es en serio? ¿qué es esto? ¿es una parodia, es una crítica? ¿no es una

crítica? ¿es una construcción de un sujeto popular para criticarlo, como ‘La fiesta del Monstruo’?” Asegura que, en un primer momento, quedó impactado por “el lenguaje y por el perfil del personaje”, pero que en otras lecturas más detenidas pudo encontrar rasgos que hablaran de los personajes y de cómo piensan la realidad. Juan Roux concluye que ambos poetas “tienen un efecto novedoso en relación al concepto de poesía tradicional. Son más sencillos y contundentes. Son efectivos. En Cucurto, veo mucho la utilización del lenguaje, las imágenes, las experiencias. Y eso genera identificación con lo que dice, los lectores se identifican. Casas también, es lo efectivo de lo sencillo”. De esta manera, los/as entrevistados/as encuentran en Casas y en Cucurto una manera de narrar diferente con respecto a la lectura canónica del campo, lo cual puede generar desconcierto, entretenimiento o identificación.

Las razones por las cuales las/os profesoras/es entrevistadas/os incorporaron a estos poetas en los programas de sus talleres y materias se relacionan con algunos de estos aspectos. Por un lado, se incluyen como poesía argentina reciente en un recorrido que recupera el campo de la literatura argentina y latinoamericana. En este sentido, tanto para Carlos Ríos como para Juan Roux, estos escritores representan las producciones actuales de la literatura y su función como docentes es acercarlos a las/os estudiantes que, generalmente, no los conocen. En este marco, además del criterio cronológico, seleccionan particularmente a estos poetas porque les permiten abordar ciertos temas/problemas. En el caso de Ana Porrúa, tienen que ver

con “cierta objetividad de la mirada, el retiro de la emotividad del poema, o el trabajo de objetivación de esa emotividad. En relación a Cucurto, lo que surge está más asociado a ciertas representaciones sociales, políticas. Y también la invención de una figura de escritor, en una mezcla de autobiografía y ficción que se vuelve inescindible”. Carlos Ríos, por su parte, hace una selección de libros y autores “de la biblioteca escolar” y otros “por fuera de la escuela”. Con Casas y Cucurto puede trabajar con las voces y los temas que narran para que los/as estudiantes “reflexionen en sus propias historias y se proyecten desde ellas”. Por otro lado, Juan Roux propone una lectura de estos poetas para que tanto sus estudiantes adultos del secundario como los/as escritores/as que asisten a su taller particular “se animen a escribir”. En el primer caso, consigue que “busquen después algo más sobre los autores. Vienen y me dicen que los buscaron, que leyeron otras cosas. Genera otra relación con lo que enseñó, como que se relajan”. En el segundo, lo utiliza “como entrenamiento para desprejuiciarse a escribir. Estos escritores no tienen prejuicios y me sirve mucho para trabajar eso. También, para que escriban. Porque lo que hay es una relación más amistosa con el lector”. Emiliano Sánchez Narvarte, por su parte, es el único profesor entrevistado que no utiliza estas poéticas para abordar cuestiones literarias o de escritura, sino para reflexionar, a partir de ellas, en torno al trabajo en el marco de una unidad que introduce conceptos de la cultura. Para ello, utiliza en simultáneo otras textualidades como las letras de las canciones “El arriero” de Atahualpa Yupanqui, “Canción del jardinero” de María Elena

Walsh y “Gil trabajador” de Hermética, fotografías del brasileño Sebastián Salgado y unas pinturas de Antonio Berni sobre Juanito Laguna.

En su mayoría, son jóvenes que están iniciando o recorriendo una carrera universitaria. Hay, al mismo tiempo, jóvenes y adultos terminando sus estudios primarios y secundarios, y en menor medida, adolescentes transitando la secundaria. Una primera mirada de los/as entrevistados al respecto es que estos/as estudiantes no los conocían antes de trabajarlos en las materias o talleres. Juan Roux, que es el entrevistado con la experiencia en docencia más variada, cuenta que a pesar de que los grupos y las situaciones en donde da clases son heterogéneos, hay algo en común que es el gusto, la simpatía y las ganas de seguir leyéndolos: “les gusta porque hablan de una realidad cercana. Porque sin ser expertos en literatura pueden movilizarse, les pasa algo. Tienen una llegada amplia y efectiva”. Carlos Ríos también confiesa que “hay aspectos biográficos que se ponen en juego en tanto existe una identificación de los alumnos con temas y cartografías barriales”. Al mismo tiempo que provocan esto en los/as lectores/as, cuenta: “Me preguntan ‘¿pero esto también es poesía?’ ¡Sí! Hay una amplificación de la poesía”.

En los casos de Ana Porrúa y Emiliano Sánchez Narvarte, las experiencias de lectura cambiaron con el tiempo. Hay una manera de leerlos que coincide con ese gusto del que habla Roux. Por ejemplo, Porrúa asegura que “hay una identificación con ambos que tiene que ver con un uso de la lengua, y con aquello que hacen visible y

escuchable en los poemas, que se acercan más a la experiencia de los alumnos”. Y Emiliano, que sus estudiantes se vieron interpelados por el humor y el uso del lenguaje más cercano para leerlos seriamente: “suena medio raro, pero el humor interpeló a pensarlo y a encontrarlo más verosímil que a otros textos”. Por otro lado, tuvieron experiencias anteriores en que no gustaron los textos porque les parecían menos serios que otros o que eso no podía ser poesía porque le faltaba rima, métrica o porque usaban palabras comunes o hasta malas palabras. Finalmente, Porrúa reflexiona acerca de algo que sucede en los últimos años: “pasa algo extraño. Casas ya es leído casi como un ‘clásico’ y Cucurto se sigue leyendo como un ‘rupturista’.

Para Ezequiel y Agustín, en su rol de vendedores de la sucursal de El Ateneo, reconocen que no es un lugar a donde vayan los/as lectores/as a preguntar por poesía y, en particular, por estos escritores: “el público que viene acá es difuminado y no vienen a buscar algo en particular o no saben qué buscar, menos poesía. Los que quieren poesía ya tienen sus ‘cuevas’, sus librerías más chicas. Porque acá no te quiero decir que tenemos la poesía más comercial, pero no tenemos Ezra Pound o Baudelaire, por ejemplo” y agregaron que, quienes preguntan, lo hacen acerca de la narrativa de Cucurto. Esos lectores/as tienen “entre dieciocho, por poner una edad, y treinta y pico. No hay personas grandes que los busquen. Y no te quiero decir que son ‘hipster’, pero algo así, ya tienen otro contacto con la lectura”.

En relación a la mirada que tienen los propios poetas con respecto a sus lectores/as, se ve cierta coincidencia en la selección de

las/os entrevistadas/os y en los sentidos que ellas/os manifestaron. Washington Cucurto, asegura que su público se fue ampliando a medida que pasó el tiempo y que se fue haciendo más conocido. En un primer momento, era leído por escritoras/es y profesoras/es: “cuando comencé a escribir, me leían mucho los chicos que escribían de mi edad, escritores más grandes a los que les gustaba. Siempre tuve un anclaje muy fuerte en el mundo literario o cultural, universitario, de profesores. Esto generó que Beatriz Sarlo sentenciara que el “espécimen” de ser un escritor que no sabía escribir no existía porque “tiene lectores cultos que lo leen con la diversión con que las capas medias escuchan cumbia” (2006: 5). En parte, Cucurto coincide con esta idea en tanto dice hacer “una literatura que es de ese mundo, que está en diálogo con ese mundo. Ese mundo de estudiantes, profesores, escritores, artistas, periodistas, músicos, de cierta clase social y gente formada, sensible. Entonces es lógico que ese mundo la identifique, la reconozca, la disfrute más tal vez”. Pero no es el único. Sería ver una parte de la circulación. Los/as estudiantes universitarios y también los/as que están terminando sus estudios primarios o secundarios en barrios periféricos de la ciudad de La Plata los leen. Cucurto dice al respecto que se ha encontrado “con gente que no es del palo y también les gustó”. Acerca de las experiencias de lecturas, reconoce que sus textos se dividen entre el gusto y el rechazo porque es un escritor “amplio” y no escribió siempre lo mismo: “podés encontrar un poema en el que violan una chica o un poema de amor. Depende el lugar, los textos. El otro día me escribió una chica que había publicado

unos relatos en un cuaderno de cátedra y que a los chicos les había re gustado. Después hay otros que me insultan”.

En cambio, Casas no se anima a proyectar una imagen de sus lectores/es y prefiere que su obra trascienda al momento en que es publicado. Para él, “hay que escribir como si nunca fueras a tener un lector en el tiempo que te toca vivir, eso es liberador. Olvidarte del lector es la liberación para no terminar siendo escrito, como le pasó a Solari en la última etapa de Los Redondos”.

Por lo dicho hasta aquí, estos poetas se tensan, por un lado, entre la aceptación y la identificación con los/as lectores por narrar experiencias que pueden ser consideradas cercanas a ellos/as y por el uso del lenguaje coloquial, y por otro, el rechazo por no ser serios o no responder a ciertas normas literarias. En palabras de Carlos Ríos, “son dos figuras reconocidas, respetadas y cuestionadas”. En esa tensión se ubican: como emergentes, en un primer momento, por romper algunos cánones, y como legítimos ahora por el mercado editorial, mediático y de investigación. La instalación en otros campos por fuera de la poesía, para Ana Porrúa, “no viene de la poesía, por supuesto, sino del cine, del periodismo o de la narrativa. En este sentido, la literatura de ambos se ha puesto en relación con un afuera del campo de la poesía, del que ellos no salieron definitivamente nunca”.

En este sentido, son dos poetas que circulan por espacios institucionalizados, que al ser incorporados en programas o como objetos de estudio de investigaciones, consiguen reconocimiento. La relación que establecen con las hegemonías culturales, en este caso,

no es de oposición, sino de influencias recíprocas. Es decir, construyeron una poética que configura un estar siendo popular y una posición de enunciación también popular que es apropiada y reelaborada por sus lectores/as en sus experiencias de lectura, enseñanza y venta no como populares.

EL HORIZONTE

Aquí termina un camino y, a la vez, se inicia otro. El horizonte nos muestra el recorrido realizado, lo aprendido, las personas que conocimos, las experiencias que recordamos para llevarlas en las navegaciones que vendrán. En este apartado, se cruzarán las reflexiones en torno a la pregunta de investigación junto con la búsqueda que significó la realización de este trabajo, en la creencia de que son dos dimensiones que se entretajan.

En principio, preguntarme por “lo popular” me guió para recuperar lecturas argentinas, latinoamericanas y europeas de distintos momentos históricos, que se conjugaron desde una perspectiva materialista de la cultura. Con ellas, construí las herramientas teóricas a partir de las cuales analizar las poesías. En este sentido, los Estudios Culturales Británicos, su apropiación en América Latina, los aportes de Aníbal Ford, Eduardo Romano y Jorge Rivera, como los estudios discursivos de Mijail Bajtín construyeron el andamiaje de la investigación. Rescato estas tradiciones porque fueron las que anudaron las perspectivas y preguntas comunicacionales con otros objetos como las textualidades literarias. Así, pues, los estudios literarios Contribuyeron a la especificidad y profundidad del análisis de

las poesías seleccionadas mientras que la mirada comunicacional aportó las preguntas, los objetivos y las dimensiones de análisis . Por ello, esta investigación se construye como un tejido transdisciplinar y una apuesta a la búsqueda de nuevos vínculos entre objetos y perspectivas.

En este marco, introduje una pregunta política que tenía que ver con las relaciones imbricadas y tensionadas que se expresan en la construcción de un estar siendo popular con las hegemonías culturales. Entender al poder como constitutivo de ese vínculo fue lo que me permitió abordar al sujeto en sus condiciones de creatividad y márgenes de acción. Es decir, al considerar a las/os sujetos como constructores de su tiempo y reconocer sus agencias, se abrieron nuevas lecturas sobre las obras de Washington Cucurto y Fabián Casas, y lo que, desde la crítica literaria, se había escrito acerca de ellas.

Las configuraciones de “lo popular” en la poética de estos escritores manifiestan diferencias y especificidades en cada caso. En Casas, esta condición se referencia con las posibilidades de encuentro y de grupalidad de las/os jóvenes en espacios públicos o privados. Los habitan de acuerdo a los usos del tiempo, es decir, desde el tiempo y las prácticas de ocio se relacionan con las hegemonías en una tensión por cómo construir sus experiencias. En ellas, son apropiados elementos de la cultura mediática como revistas pornográficas y la radio para tramarse con las tucas, el alcohol y las lecturas de escritores norteamericanos. Entonces, la construcción de un presente para

guardar las experiencias colectivas y la posibilidad de habitar los espacios por parte de las/os sujetos se constituyen en dimensiones claves de esta poética. Además, el “yo poético” está atravesado por las experiencias grupales que lo formaron y la soledad que siente al no poder seguir viviéndolas de la misma manera. En este sentido, los años noventa no operan sólo como el escenario de producción, sino como el contexto interpelante en la vida privada y social de las/os sujetos en tanto se proponía su descolectivización y despolitización. Por su parte, Cucurto construye “lo popular” desde la activación sexual de las/os sujetos, la configuración de cuerpos grotescos y el robo. Estas tres formas de construir la experiencia de lo popular llevan al extremo las posibilidades de acción de esas/os sujetos, quienes pueden escaparse del control y actúan en los intersticios del poder. En este sentido, el cuerpo —y el lenguaje— aparecen, por un lado, sexualizados cuando se destacan los atributos de las mujeres inmigrantes que viven en el yotibenco o las intenciones de los personajes masculinos con respecto a ellas, y por otro, violentados en tanto muestra no sólo la violencia en los cuerpos, sino sobre todo la violencia simbólica entre los mismos sectores populares o entre ellos y las hegemonías. Entonces, aparece el grotesco como una hipérbole de la (de)construcción de los cuerpos y de los márgenes de acción de las/os sujetos. Aquellas formas populares que han sido históricamente negadas —hago referencia a la oralidad, la corporalidad, el mestizaje— están exacerbadas en la obra de Cucurto para crear un estar siendo popular diverso, heterogéneo y caótico.

Haber mirado un estar siendo popular, y no un ser popular como algo monolítico y esencial, posibilitó también el análisis de la cotidianidad de las/os sujetos y de las apropiaciones que hacen, en sus experiencias, de las formas que le son impuestas, y del carácter dinámico y cambiante de esta condición. Asimismo, abrió nuevas posibilidades de lectura en torno a la poesía argentina porque “lo popular” en la literatura había sido mayormente analizado en el género gauchesco o no se constituía en una pregunta central de las investigaciones respecto de la poesía de los noventa en particular.

Lo dicho hasta aquí, además, puede pensarse en relación con la construcción de las voces de los propios escritores. En el caso de Washington Cucurto, su voz es caótica y heterogénea, formada por múltiples referentes culturales -desde Sandro y la bachata hasta las narrativas del cómic y del canal CrónicaTV- y hablas que provienen del lunfardo porteño y latinoamericano. Estas formas pueden entremezclarse, por momentos, sin tensión y, por otros, enfrentarse a través del uso de la violencia como modo de relacionarse. Su manejo del lenguaje y de la construcción del poema, tal se analizó, lo posicionó en un lugar dentro del campo literario que se diferenciaba de lo considerado legítimamente poético o de los “buenos” escritores. En este sentido, también construyó una figura de escritor analfabeto o antiintelectual que, podríamos decir, no es nueva si tenemos en cuenta las producciones de Arturo Jauretche o la revista Crisis. Esta operación, que para él es un juego, le permitió construir una posición a

partir de la cual poder vincularse con lo popular-masivo, la academia, las editoriales cartoneras y multinacionales a la vez.

Por su parte, la grupalidad como dimensión constitutiva del estar siendo popular en los poemas analizados de Fabián Casas se manifiesta en la concepción que tiene de la escritura. La voz del escritor es colectiva porque recupera textos y tradiciones —de la literatura y la filosofía en su caso, pero también de artistas populares como Tita Merello— para construir el poema como una intertextualidad. Asimismo, el modo en que escribió sus primeros libros, mostrándoles a sus amigos los borradores de los poemas y reescribiéndolos en esos encuentros, pone de manifiesto este sentido colectivo. Al igual que Cucurto, esa si se quiere apertura para combinar objetos de la cultura lo posicionó en un lugar del campo literario estratégico para ser reconocido por distintos espacios e instituciones como la academia, la crítica literaria, el periodismo cultural, las editoriales y las librerías.

En este punto del análisis fue pertinente retomar la idea de circularidad para preguntarse por los modos en que son apropiadas estas poéticas por un grupo de lectoras/es en tanto estudiantes, profesoras/es, investigadoras/es, consumidoras/es. A partir de esta indagación, de acuerdo a los diferentes usos de las poesías como de los perfiles de las/os entrevistadas/os, se evidenció que la figura de estos poetas está tensada entre la aceptación y el reconocimiento de experiencias comunes, cercanas, el uso de un lenguaje “común”, y el rechazo por no responder a las formas canónicas de la poesía, por no ser serios o decir malas palabras.

En esta tensión se ubican: como emergentes por romper algunas formas canonizadas de la poesía, y como legítimos por el mercado editorial, mediático y de investigación. Están en una posición incómoda dentro del campo porque son considerados nuevos escritores dentro de la tradición literaria pero sus primeros libros datan de hace veinte años, son publicados por editoriales multinacionales y distribuidos en grandes librerías pero ocupan un lugar menor con respecto a los considerados libros best sellers a la vez que son también publicados por editoriales independientes y vendidos en ferias de libros, son seleccionados por profesoras/es para desprejuiciar a sus estudiantes y animarlas/os a escribir porque identifican en sus textos innovaciones y cierta soltura de las normas pero, en ese ejercicio, son a veces rechazados y calificados, ellos y la poesía de los noventa, como “no literarios”. Este ejercicio no es nuevo porque son los agentes de los campos quienes imponen las reglas y determinan qué es, en este caso, literario y qué no. Quizás, su posición incómoda se debe a que están en los márgenes de esas definiciones, ajustándose por momentos y disputándolos por otros.

Este punto no es el final. El viaje es más largo. No empezó con la escritura de esta tesis, sino esa tarde en la que aprendí a leer. Los barcos de papel que aparecían en la historia salieron del libro y me llevaron por un río de letras que no tiene fin porque los ríos no terminan, siguen su curso en el mar. Se doblan, se pliegan, se haman. Es el viento el que los mueve. Soy yo que, con voz de viento, muevo al río y viajo. Este trabajo significó la búsqueda de esa

voz, la que no se queda quieta, va, vuelve, decide, se afirma. Y sabe, como dijo un viejito, que el río va para todos lados.

LOS REMOS

Bibliografía general

- Adamovsky, Ezequiel (2012). *Historia de las clases populares en la Argentina: Desde 1880 hasta 2003*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Alabarces, Pablo y Rodríguez, M. Graciela (2008). *Mediaciones y Resistencias. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós
- Cevasco, María Elisa (2013). *Diez lecciones sobre estudios culturales*. Buenos Aires: La marca editora.
- Rodríguez, María Graciela (2014). *Sociedad, cultura y poder. Reflexiones teóricas y líneas de investigación*. San Martín, Buenos Aires: UNSAM Edita. Universidad Nacional de San Martín.
- Saintout, Florencia (2003). *Abrir la comunicación. Tradición y movimiento en el campo académico*. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.
- Williams, Raymond [1980] (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.
- (2003). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Bibliografía específica

Sobre lo popular

- Alabarces, Pablo (2014). “Transculturales pospopulares: las culturas populares, las hibridaciones y lo nacional-popular”, en *Revista Oficios Terrestres* Vol. 1 N° 30. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social (UNLP).
- Alabarces, Pablo y Añón, Valeria (2008). “¿Popular(es) o subalterno(s)? De la retórica a la pregunta por el poder, en Alabarces, Pablo y Rodríguez, M. Graciela: *Mediaciones y Resistencias*. Estudios sobre cultura popular. Buenos Aires: Paidós.
- Aliano, Nicolás (2010). “Culturas populares: Orientaciones y perspectivas a partir del análisis de un campo de estudios”. En *Sociohistórica / Cuadernos del CISH* 27. Disponible en Memoria Académica:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4881/pr.4881.pdf Última consulta: noviembre de 2015
- Ford, Aníbal (1994). Culturas populares y (medios de) comunicación. En *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*. Buenos Aires: Amorrortu ediciones.
- García Canclini, Néstor (2005). “Ni folklórico ni masivo ¿Qué es lo popular”, en *Revista Diálogos de la comunicación* N°17, FELAFACS.
----- (1982) [2002]. “Introducción al estudio de las culturas populares”, en *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen/Grijalbo.

----- (1984). "Notas sobre la deconstrucción de lo popular", en Samuels, R (ed.) *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica.

Sobre estudios en/desde comunicación

- Caletti, Sergio (1992). "La recepción ya no alcanza". En Luna Cortés, Carlos (coord.) *Generación de conocimientos y formación de comunicadores*. México: CONEICC y FELAFACS.

- Grimson, Alejandro y Varela, Mirta (1999). *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre televisión*. Buenos Aires: Edeba.

----- (2002). "Culturas populares, recepción y política. Genealogías de los estudios de comunicación y cultura en la Argentina". En Mato, Daniel (coord.) *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: CLACSO y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela.

- Magnone, Carlos; Mendez, Silvia y Mestman, Mariano (1994). "Estudios de comunicación en América Latina: del desarrollo a la recepción. Entrevista a Héctor Schmucler". En *revista Causas y azares* N° 1. Buenos Aires. Disponible en: <http://es.scribед.com/doc/52031306/Schmucler-Entrevista-en-Causas-y-Azares-1994>.

- Muraro, Heriberto (1983). "Prólogo", en Rivera, Jorge; Romano, Eduardo y Ford, Aníbal. *Medios de comunicación y culturas populares*. Buenos Aires: Legasa.

- Saintout, Florencia (1998). *Los estudios de recepción en América Latina*. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.
- Saintout, Florencia y Ferrante, Natalia (2006). “Los estudios de recepción en Argentina hoy: rupturas, continuidades y nuevos objetos”, en Saintout, Florencia y Ferrante, Natalia (comps) *¿Y la recepción? Balance crítico de los estudios sobre el público*. Buenos Aires: La crujía.
- (2001). “La recepción no alcanzó: aportes para pensar una nueva agenda en comunicación”. En Jacks, Nilda (coord.) *Análisis de recepción en América Latina: un recuento histórico con perspectivas al futuro*. Quito: Quipus-CIESPAL.

Sobre experiencia

- de Martino Bermúdez, Mónica (2003). “Género y clases sociales. Debates feministas en torno a E. P. Thompson”. En *Herramienta. Revista de debate y crítica marxista* N° 23. Buenos Aires. Disponible en: <http://www.herramienta.com.ar/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=194>. Última consulta: noviembre 2015
- Elizalde, Silvia (2008). “Debates sobre la experiencia”. En *Revista Oficios Terrestres* N°23, Año XIV. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata
- Thompson, Edward [1989] (2002). “Prefacio”. En *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Barcelona: Crítica.

Sobre representación

- Cebrelli, Alejandra y Víctor Arancibia (2005). *Representaciones Sociales: Modos de mirar y de hacer*. Salta: CEPHIA-CIUNSA.
- Hall, Stuart (2010). "Identidad y representación", en Restrepo, Walsh y Vich (eds.) *Sin garantías. Trayectorias problemáticas de estudios culturales*. Colombia: Envión Editores.
- Hoggart, Richard [1957] (1990). "¿Quiénes constituyen la 'clase obrera'?" En *La cultura obrera en la sociedad de masas*. México: Grijalbo.
- Jodelet, Denise (1984). "La representación social: fenómeno, concepto y teoría", en Mosvici, Serge (comp). *Psicología social II*. España: Paidós.
- (2008). "El movimiento del retorno al sujeto y el enfoque de las representaciones sociales". En *Cultura y representaciones sociales* N° 5, México. Traducción de Catherine Héau y Gilberto Giménez. Disponible en: <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num5/Jodelet.pdf>
- Rodríguez, M. Graciela (2008). "La pisada, la huella y el pie", en Alabarces, Pablo y Rodríguez, M. Graciela: *Mediaciones y resistencias. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.

Sobre circularidad

- Bajtín, Mijail [1987] (2003). "Introducción" en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. El contexto de Francois Rabelais. Madrid, España: Alianza Editorial.

- Fernández, María Cecilia (2014). “Ginzburg y De Certeau: la relación entre clase y cultura en el estudio de las culturas populares”. En *Revista Oficios Terrestres* N°30, año 20, Vol. 30. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.
 - Ginzburg, Carlo (1981). “Prefacio” en *El queso y los gusanos*. Barcelona, España: Muchnick.
 - Hall, Stuart (1980). “Codificar y decodificar”. En *Culture, Media and Language*. London: Hutchindon. Trad. Delfino, Silvia.
 - Rodríguez, María Graciela (2008b). Clase teórica del Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva. Carrera de Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional de Buenos Aires. Disponible en: “Teóricos desgravados” http://libertadborda.files.wordpress.com/2010/03/1_2008_teo_31.pdf. Última consulta: noviembre de 2015
- (2010). “Cajas chinas: Martín Barbero, lector de De Certeau”. En revista electrónica *Papeles de trabajo* N°6, año 3. Buenos Aires: Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de General San Martín

Sobre la década del noventa

- Svampa, Maristella (2005). *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.
- Maristella Svampa Denis Merklen (eds) (2000). *Desde Abajo. La transformación de las identidades sociales*. Buenos Aires: Biblios.

Sobre poesía de los noventa

- Bustos, Emiliano (2000). "Generación poética del '90, una aproximación". En *Hablar de poesía* N° 3, Año II.
- Carrera, Arturo (2001) *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: FCE.
- Chacón, Pablo (2013). "El poema como unidad de silencio. Entrevista a Anahí Mallol" *Telam*. Disponible en <http://www.telam.com.ar/notas/201308/28844-el-poema-como-unidad-de-silencio.html> Última fecha de consulta: marzo de 2015
- Dobry, Eduardo (1998) [2006]. "Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo (y más allá)". En *Cuadernos hispanoamericanos* N° 588. Una versión actualizada de este artículo se encuentra en Fondebrider, Jorge (comps). *Tres décadas de poesía argentina. 1976 – 2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Freidemberg, Daniel (1995). Prólogo a *Poesía en la fisura*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Kamenszain, Tamara (2007), "Testimoniar sin metáfora. La poesía argentina de los 90", en *La boca del testimonio*, Buenos Aires: Norma.
- Kasselmann, V; Mazzoni, A. y Selci, D (comps.) (2012). *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90*. Buenos Aires: Paradiso.
- Ludmer, Josefina (2007). "Literaturas posautónomas". Disponible en <http://www.lehman.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm> Última fecha de consulta: noviembre de 2015

----- (2010). *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- Mallol, Anahí (2001). “Muchachos futboleros, chicas pop y chicas que se hacen las malitas: la poesía joven de los 90’ en la Argentina”, en *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba.

----- (2003). *El poema y su doble*. Buenos Aires: Ediciones Simurg.

----- (2005) “Ser joven, poeta y argentino en los ‘90”, en Romano Sued, Susana y Arán, Pampa Olga (ed), *Los ’90. Otras indagaciones*. Córdoba: Epoké Ediciones.

----- (2006). “Nuevos formatos, nuevas lecturas: poesía, velocidad y consumo en los 90”. Ponencia en el marco de la I Jornadas Internacionales “Poesía y experimentación”. Córdoba. Disponible en: http://www.expoesia.com/j06_mallol. Última fecha de consulta: noviembre de 2015

- Mazzoni, Ana y Damián Celsi (2006). “Poesía actual y cualquierización”. En *El Interpretador* N° 26. Buenos Aires. Disponible en: <http://www.elinterpretador.net/26AnaMazzoniYDamianSelci>. Última fecha consulta: noviembre de 2015

- Minelli, María Alejandra (2006). *Con el aura en el margen. Cultura argentina en los 80/90*. Córdoba: Alción.

- Muschietti, Delfina (1998). “Tecnorama: la poesía de los 90”, en Radar Libros.

- Palmeiro, Cecilia (2012). *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título.
- Porrúa, Ana (2003). "Lo nuevo en la Argentina: poesía de los '90". Publicado en *Foro Hispánico*. Número especial dedicado a la Literatura argentina de los años `90. Bélgica.
- (2005) "La novedad en las revistas de poesía: relatos de una tensión especular". En *Orbis Tertius*, año X, número 11. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- (2011). "y vi, con ojos pero vi" y "La puesta en voz de la poesía", en *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía.
- Prieto, Martín y García Helder, Daniel (1998). "Boceto nº 2 para un...de la poesía argentina actual". En revista Punto de vista nº 60. Buenos Aires.
- Yuszczuk, M. (2011). Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. [en línea] Disponible en *Memoria Académica*: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>
Última fecha de consulta: noviembre de 2015

Sobre literatura

- Bajtín, Mijail (1991). "El hombre hablante en la novela". En: *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

- Porrúa, Ana (2001). *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Prieto, Martín (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Argentina: Taurus
- Sarlo, Beatriz (1996). "Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX". Ponencia presentada en el Coloquio Internacional sobre Oralidad y Argentinidad. Albert Ludwigs Universität, Friburgo. Incluida en revista *Orbis Tertius* N° 1 de la Universidad Nacional de La Plata. Disponible en:
http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/10488/Documento_completo.pdf?sequence=1 Última fecha de consulta: noviembre de 2015
- (1983). "La perseverancia de un debate", en Punto de vista. Revista de cultura. Año VI, N° 18. Agosto de 1983. Buenos Aires.
- Speranza, Graciela (2006). "Por un realismo idiota". En revista *Otra Parte* N° 8. Disponible en:
<http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-8-oto%C3%B1o-2006/por-un-realismo-idiota> Última fecha de consulta: marzo de 2015

Sobre Washington Cucurto

- Celino, Regina (2013). "Espectáculo poético en Zelarayán de Washington Cucurto". En *Cuadernos de H Ideas* vol. 7, N° 7.

Disponible

en:

<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/cps/article/view/1851/1768>

Última fecha de consulta: noviembre de 2015

- Contreras, Sandra (2011). "Economías literarias en algunas ficciones argentinas del 2000. Casas, Incardona, Cucurto y Mariano Llinás", en *Orbis Tertius*. Volumen 16 N°17. Disponible en: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv16n17a01/4918>

- Cucurto, Washington y Joly, Jean-Baptiste (eds.) (2007). *No hay cuchillos sin rosas / Kein Messer Ohne Rose*. Buenos Aires/Stuttgart: Eloísa Cartonera/Merz&Solitude

- Eloísa Cartonera (2010). "Un poeta de veinte años". En Casas, Fabían. *Boedo*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

- Porrúa, Ana (2003b). "El barroco gritón". Reseña de Cosa de negros. En *Bazar Americano*. Disponible en: <http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=204&pdf=si,%20p.%202>. Última fecha de consulta: noviembre de 2015

- Prieto, Julio (2008). "Realismo, cumbia y gozo de las bajas palabras: en torno a la poesía de Wáshington Cucurto". En *Letra* N°1.

- Sarlo, Beatriz (2006). "Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia". En *Revista Punto de vista*.

- Yuszczuk, Marina (2010). "Washington Cucurto y la construcción de una obra como fenómeno polémico (para el mercado)". En *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 19, N° 21. Mar del Plata.

Sobre Fabián Casas

- Nimes, Daniel (2009). "Lecturas y reescrituras de la poesía norteamericana contemporánea en la poética de Fabián Casas". II Congreso Internacional Cuestiones Críticas. Rosario: Centros de Estudios de Literatura Argentina y Centros de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de Rosario.
- Moscardi, Matías (2007). "Ritmos cardíacos / Formas de la inquietud". En *BazarAmericano*. Disponible en:
<http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=128&pdf=si>
Última fecha de consulta: noviembre de 2015.
----- (2005). "Fabián Casas, Live in Boedo". En *BazarAmericano*. Disponible en:
<http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=263&pdf=si>
Última fecha de consulta: noviembre de 2015.
- Porrúa (2010). "La voz de Fabián Casas". En *BazarAmericano*. Disponible en: <http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=32&pdf=si>.
Última fecha de consulta: noviembre de 2015
- Rolle, Carolina (2009). "El barrio de Boedo en Los Lemmings y otros de Fabián Casas". En VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Disponible en SEDICI. Repositorio institucional de la UNLP: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/17498> Última fecha de consulta: noviembre de 2015

Entrevistas consultadas

Washington Cucurto

- Cavalli, Alejandro (2007). "Confesiones de un atolondrado". Su publicación era online, pero ya no se encuentra disponible.
- Erlán, Diego (2006). "Washington Cucurto, el escritor del país que la literatura no mira". *Diario Clarín*. 8 de diciembre de 2006. Disponible en: <http://edant.clarin.com/diario/2006/12/08/sociedad/s-05001.htm> Última fecha de consulta: noviembre de 2015
- Leitaó, Paula (2003). "El hombre de los mil nombres y un rostro. Entrevista a Santiago Vega, alias Washington Cucurto". En *Vox Virtual* N° 15, Vol. II. Bahía Blanca. Disponible en: http://proyectovox.org.ar/virtual_15-2.htm Última fecha de consulta: noviembre de 2015
- Prieto, Martín (2002). "Arrebatos en el conventillo". *Diario Clarín*. 30 de marzo de 2002. Disponible en: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2002/03/30/u-00801.htm> Última fecha de consulta: noviembre de 2015

Fabián Casas

- Aguirre, Osvaldo [2005] (2014) (comp). "Fabián Casas. La poesía en estado de pregunta". En *La poesía en estado de pregunta. 10 entrevistas*. Buenos Aires: Gog y Magog.

- Dema, Verónica (2012). "Las personas luchan por su esclavitud, por eso Tinelli y Lanata son los pensadores más grandes del país". En *La Nación*. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1505287-las-personas-luchan-por-su-esclavitud-por-eso-tinelli-y-lanata-son-los-pensadores-mas-grande> Última fecha consulta: noviembre de 2015.
- Díaz Oliva, Antonio (2011). "Retrato de un poeta superventas". En Revista *Qué pasa*. Disponible en <http://www.quepasa.cl/articulo/cultura/2011/05/6-5784-9-retrato-de-un-poeta-superventas.shtml> Última fecha consulta: noviembre de 2015.
- Feira, Silvina (2010). "No puedo escindirme de quienes escribieron conmigo". En Cultura y Espectáculos, *Página/12*. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-18092-2010-05-27.html> Última fecha consulta: noviembre de 2015.
- Lescano, Walter (2014). "Fabián Casas: 'Me gusta ser un escritor del montón'". En *Revista Ñ*. 4 de marzo de 2014. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Fabian-Casas-gusta-escriptor-monton_0_1095490656.html. Última fecha de consulta: noviembre de 2015
- Libertella, Mauro (2010). "Fabián Casas: 'Mi enemigo es mi maestro'". En *revista Ñ*. 6 de mayo de 2010. Disponible en: http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/05/11/_-02194153.htm Última fecha de consulta: noviembre de 2015

Obras consultadas

- Casas, Fabián (1990). *Tuca*. Buenos Aires: Libros de Tierra firme.

----- (1996). *El salmón*. Buenos Aires: Libros de Tierra firme.

----- (1996). *Oda*. Buenos Aires: Libros de Tierra firme.

----- (2003). *El spleen de Boedo*. Bahía Blanca: Vox.

----- (2003). *El hombre de Overo*. Bahía Blanca: Vox.

----- (2010). *Boedo*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

----- (2010). *Horla City y otros*. Buenos Aires: Planeta.

- Cucurto, Washington (1998). *Zelarayán* Buenos Aires: Ediciones Deldiego.

----- (1999) [2005]. *La máquina de hacer paraguayitos*. Buenos Aires: Mansalva.

----- (2003). *La cartonera*. Bahía Blanca: Vox.

----- (2005). *Como un paraguayo ebrio y celoso de su hermana*. Bahía Blanca: Vox.

----- (2005). *Hatuchay*. Bahía Blanca: Vox.

----- (2005). *Las aventuras del Sr. Maíz*. Buenos Aires, Argentina: Interzona.

----- (2007). *1999. Mucha poesía*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

----- (2013). *Hombre de Cristina*. Bahía Blanca: Vox.

----- (2013). *100 poemas*. Buenos Aires: Interzona.

ANEXOS

Entrevista a Washington Cucurto

¿Cómo es el cambio de circular en editoriales independientes a editoriales más grandes como Planeta? Quizás te han criticado un poco por eso.

Naturalmente, porque uno escribe. También, está muy relacionado con mi vida, por ser una persona productiva de alguna forma. También con una vitalidad propia de la juventud que ahora la cambié. El tiempo va pasando y uno va cambiando de idea, de fuerza, de energía. Yo, por supuesto, como un muchacho joven, quería mostrar lo que escribía, dar a conocer más, no guardarme todo sino interactuar como una forma de conocer. Entonces edité en distintos lugares, editoriales pequeñas, otras medianas, otras más grandes. Y yo lo tomé como un juego, como algo propio de la escritura. No significaba que estaba bien o que estaba mal. Era simplemente otro modo de presentación. De mostrar. De tener los papeles, de tener los cuadernos, de tener el Word. Era un poco esa la idea. Además, cuando uno escribe quiere ver el libro editado. Pero nunca pensé más que eso. Siempre entendí cómo era la cuestión de lo

que yo quería hacer con lo que escribía. Pero si no me hubiese editado ninguna editorial como Planeta, lo hubiese hecho yo también. De hecho, lo hice muchas veces. También, es una cuestión de aprovechar los espacios. Bueno, si tengo la oportunidad de difundir esto en tal lado, por qué no lo voy a hacer si me parecía que estaba bueno. También, no sabía si iba a tener otra oportunidad. Igual nunca fui obsesivo. Entonces yo me la tomé bastante relajado esa cuestión. Lo disfruté y ya está. Lo tomé como un disfrute, no como una cosa moral. Hay una política en lo que hago, pero quizás distinta a la que se entiende. Una política más relajada, con otros valores de pronto, si se quiere, con otra mirada del mundo. Siempre hice lo que sentía y eso molestaba un poco.

¿Y cómo te relacionás con la figura que construiste alrededor de Cucurto, de que sea un escritor que no hace literatura o no sabe escribir bien?

Siempre lo digo, es una parte del juego. Publicar en pequeñas editoriales, en grandes, donde podía hacerlo. Y la literatura nunca fue una obsesión, una cosa que me iba a llevar toda mi vida, a la cual yo le iba a dedicar toda mi vida, que iba a ser el motor de mi vida. Nunca lo vi así porque me llega la literatura de grande, no tengo una tradición cultural, no vengo de una familia que venga de una tradición artística o literaria. Entonces, yo siempre fui un bicho feo, un bicho externo, ajeno dentro del mundo de los libros como en el mundo de mi familia. Entonces nunca fue algo a lo que le pudiera poner una atención más

de lo que correspondía en mi vida. Si fuera un tipo que estudia, que se forma, que tiene padres escritores, abogados, contadores, tiene los objetivos más altos, lo que no quiere decir que yo no pudiera tenerlos, pero como yo siempre fui relajado, lo entendí como un juego, una diversión. Y a partir de ahí, pude construir una imaginación, un juego, un entretenimiento, un espacio de libertad. Y también un poco lo que te ponen los demás, cómo te miran los otros, cómo te miran los demás. Y yo jugué un poco con eso. Agarré la mirada del otro y la utilicé.

¿No fue una estrategia para posicionarte dentro del campo?

No, no. No porque eso como que no existe. La literatura es un mundo que no existe directamente. Y a parte uno tiene que escribir y toda esa cuestión. Para posicionarte, tenés que escribir y esas cosas, y yo nunca me dediqué plenamente. No me profesionalicé y todo eso. Entonces ¿qué me voy a posicionar?

Y si no era para posicionarte, ¿podía ser una burla con respecto a ciertos escritores más tradicionales?

Eso como parte del juego, del entretenimiento y la libertad que te digo. También, como el humor, la picardía, el entusiasmo, cosas que uno tiene. Que eso está en la vida de todo el mundo. Porque lo que uno hace en literatura es, de pronto, lo que vos hacés en tu vida. Es decir, se puede aplicar la misma pregunta a cualquier parte de la vida. Entonces por qué la literatura tiene que ser difícil o distinto a como es la vida. ¿Vos no te burlaste nunca de un compañero de tu curso? ¿Por

qué yo no debería burlarme de un escritor o de determinado grupo social? ¿Por qué? Si se hace todo el tiempo en la vida. Entonces, es una pregunta un poco prejuiciosa. ¿Por qué en la literatura no y en la vida sí? Uno escribe como es. ¿Por qué no voy a burlarme si lo hago todo el tiempo? ¿En la literatura tengo que ponerme guantes blancos y ser puro?

Y parte de eso lo hacés con tus poesías. Es decir, incluir elementos de la vida cotidiana, más que de la literatura.

Son como gestos, como guiños que aparecen en los textos tanto poéticos o en las crónicas. Siempre está ese gesto que creo es natural de uno, en el carácter, en la forma de ser, en la forma de mirar. Si uno es más jodón, es más serio, más depresivo. Todo eso se nota. No voy a estar ocultando lo que soy. Se perdería la gracia de lo que uno escribe si escribo como si fuese una traducción. La mirada y el pensamiento aparecen de alguna forma, se filtra. Eso lo aprendí mucho, en realidad, de Jorge Asís, que es un escritor que me gusta bastante y hace mucho eso, que me pareció muy noble, muy sincero. Estaba bueno repetir y continuar. Era algo típico de la picarezca. Y también, un poco relajar y no ser tan solemne.

Hay, en esos primeros libros, más en el primero, algunas situación de violencia o robo que las resolvés desde el humor.

Sí. Es una cosa paródica de la realidad o de lo que puede suceder u otra mirada de un hecho. Un hecho puede estar mirado de muchas

formas. En este caso, dos maneras distintas. Cómo algo trágico puede terminar en comedia y divertirse. Pero si vos leés el diario Crónica, pasa todo el tiempo. Leés una noticia y terminás riéndote y decís esto no puede ser.

Esos libros son difíciles, creo yo. De lo que escribí es lo más difícil, lo más complejo y lo mejorcito también.

¿Por qué te parece eso?

Porque uso muchos recursos, muchos lenguajes distintos, muchas ideas de otros lados, muchos guiños a estilos, a procedimientos, a modos. Es muy rico en todas esas cuestiones. Tiene mucha cuestión cultural, política o de costumbre que si uno no las conoce, se pierde un poco el sentido. Son cosas muy de la época. También, estaba influenciado por algunos autores de esa época. Pero son libros que se pueden leer de muchas formas. Zelayarán es más del cómic, una cosa de televisión, de poesía, de narrativa, de política, de historia. Tiene como una mezcla. La cosa urbana, Crónica, periodística. Entonces es difícil pensar que eso es un libro de poesía. Quizás sea otra cosa. Y el otro es distinto. Es otro registro. Son libros muy distintos. No parecen escritos por la misma persona. Eran épocas en las que yo era joven, muy atrevido tal vez. Estaba muy influenciado por escritores considerados buenos, muy altos, considerados clásicos. Yo creía en todo eso. Quería esa cosa que después con el tiempo fui sacando. Me di cuenta rápido. Y fui aligerándome un poco, soltándome más, dedicándome más a comunicar y transmitir que a la cosa más de gheto,

muy elaborado, muy complejo, con muchos lenguajes, con mucho guiño cultural que yo lo olvidé, lo dejé.

¿Cómo pensás esa relación que se da en esos libros entre algunas figuras de la política, escritores que aparecen mencionados, los trabajadores inmigrantes todos juntos?

Son una copia un poco de la sociedad. Un reflejo de una realidad que está también dada vuelta, reinventada, elaborada. Ocurren en una época determinada, en una escena determinada. Hay mucha cosa histórica, está todo muy mezclado. Y la relación es caótica como es en la realidad, como era en esa época. Ahora creo que cambió también. Pero al estar tan tomado de cosas reales, con un contenido más imaginario o más simbólico como es el mundo de los libros o de la literatura, de la cultura no futbolera que es otra cultura que también aparece. Es esa relación muy caótica, muy tirante, ultraviolenta. En esas son como cosas realistas con un toque que rompe la realidad con una acción que no es real y tiene otro carácter más de fantasía.

La otra parte de la tesis tiene que ver con hablar con algunos lectores para saber por dónde circulan ¿Vos que lector te imaginás que tenés?

Cuando comencé a escribir, me leían mucho los chicos que escribían de mi edad, escritores más grandes a los que les gustaba. Siempre tuve un anclaje muy fuerte en el mundo literario o cultural, universitario, de profesores. Cosas así, gente que lee.

¿Por qué te parece que se da así si vos no venís de ese mundo?

Porque yo hago una literatura que es de ese mundo, que está en diálogo con ese mundo. Entonces es lógico que ese mundo la identifique, la reconozca, la disfrute más tal vez. Después, con el tiempo, me he podido acercar a otra gente no tanto de ese mundo, que lo ha leído perfectamente y también les gusta. Peor vengo de ese mundo cultural que me leyó, que me recibió, que me inspiró, que me publicó. Ese mundo de estudiantes, profesores, escritores, artistas, periodistas, músicos, de cierta clase social y gente formada, sensible. Pero también me he encontrado con gente que no es del palo y que también les gustó. También, eso tiene un camino y a medida que me fui haciendo conocido otra gente me leyó.

Yo estuve charlando con algunos profesores que dan tus textos en educación para adultos o en la universidad, que ven otros libros de poesía antes y que cuando leen tus textos les gusta y al mismo tiempo dicen ¿esto también es poesía? ¿Por qué te parece que puede pasar eso?

Yo creo que depende de los relatos, del grupo que recibe el relato. No es lo mismo Zelarayán, que es más directo, a otras cosas. El otro día me escribió una chica que había publicado unos relatos en un cuaderno de cátedra y que a los chicos les había re gustado. Después hay otros que me insultan. Depende el lugar, los textos. Como yo soy amplio, que podés encontrar un poema en el que violan una chica o un poema de amor, no he estado escribiendo siempre lo mismo. Los temas van

cambiando a medida que va cambiando mi vida. Hay una coherencia entre lo que voy viviendo y lo que voy escribiendo. No me quedé como comencé. Fui cambiando porque yo cambié.

Entrevista a Fabián Casas

¿Qué era/es, para vos, la poesía de los noventa y qué era/es ser un poeta de los noventa? Las preguntas apuntan a pensar en los noventa y en la actualidad.

No pienso en los noventa, eso es algo en lo que pensaron los críticos a posteriori. Yo sólo escribía poesía en el año que me tocó vivir.

¿Qué lugar ocupó y ocupa la poesía/el poeta de los noventa en el campo literario? ¿Qué lugar ocupás en el campo literario?

No lo sé.

¿De qué modo la década del noventa funciona como contexto político y social de tus primeros libros?

Funciona como el contexto en el que escribía, como le sucede a cualquier persona con vida privada y social.

¿Cómo leés las experiencias de los/as jóvenes de los noventa de las que hablás en Tuca y en El salmón?

No sé si todos conseguimos tener experiencia, eso es muy difícil, ya casi nadie tiene experiencia.

¿De qué modo lo pensás entonces? Me refiero a cómo vivían esos jóvenes de los noventa de quiénes hablás en tus primeros libros.

No conseguimos tener experiencia porque siempre estamos mediando nuestra vida con suplementos digitales. En vez de ver un recital, lo filmamos. En vez de disfrutar de un lugar, lo fotografiamos. En vez de retener a una persona en nuestro espíritu, le sacamos una selfie con nosotros, etc.

Hay algunas críticas literarias acerca de esos libros que sólo ven desesperación y nostalgia por un pasado que se pierde. ¿No hay, también, una escritura del presente como modo de mantener ciertas experiencias colectivas, de amigos?

Me gusta lo que decís, no es desesperación y nostalgia, es afirmación vital.

En relación a las citas de Tita Merello y Spinoza en esos primeros libros, ¿cómo entendés la relación entre la poesía, la cultura mediática y la cultura letrada?

Para mí siempre la cultura fue una sola y en ella entraba tanto Tita Merello como Spinoza.

Entonces no habría tensiones entre Tita Merello y Spinoza, ¿no?

No, no hay tensión entre Spinoza y Tita. Hay potencia.

¿Cómo viviste el paso de publicar en revistas y editoriales independientes a otras multinacionales como Planeta?

Lo viví de manera normal, aún hoy sigo publicando en editoriales grandes y en chicas e independientes.

¿Hay un perfil de lector de Casas? ¿Quiénes creés que te leen?

Hay que escribir como si nunca fueras a tener un lector en el tiempo que te toca vivir, eso es liberador.

¿Por qué sería liberador no tener lectores de nuestro tiempo? Porque si bien tus primeros libros tienen veinte años, seguís publicando y tus lectores son contemporáneos. ¿Cómo te los imaginás?

Olvidarte del lector es la liberación, para no terminar siendo escrito, como le pasó a Solari en la última etapa de Los Redondos.

Entrevista a Ana Porrúa

Institución: Universidad Nacional de Mar del Plata / CONICET

Materia: Taller de oralidad y escritura I; Taller de oralidad y escritura II y Seminario de poesía latinoamericana contemporánea.

Inscripción de la materia en el plan de estudio (año, obligatoria/optativa): Taller de oralidad y escritura I (primer año Plan de Estudios Letras. Materia obligatoria); Taller de oralidad y escritura II (sin año/ Materia optativa); Seminario de poesía latinoamericana contemporánea (sin año/ Materia optativa)

¿A través de qué medios/experiencias conociste a los escritores Washington Cucurto y/o Fabián Casas?

Conocí a Fabián Casas entre 1989 y 1992 aproximadamente. Conseguí sus libros editados en Tierra Firme porque me los recomendó su editor, José Luis Mangieri. También, en la misma época conocía la revista 18 whiskies, que comenzó a salir en 1990 y sacó su segundo y último número en 1993, en la que Casas era uno de los miembros del Consejo; lo leí en La mineta, era la página de poesía que dirigía Rodolfo Edwards, que salió entre 1987 y 1990, y en Trompa de Falopo, con un primer número en 1989. También lo leí, ya en los 80, en Diario de poesía (cuyo primer número es de 1986). Lo escuché leer por primera vez en Liber Arte, en Buenos Aires, calculo que en el año 1989. Fue una lectura de una potencia nueva, porque los que leyeron —José Villa, Rodolfo Edwards, Juan Desiderio, Mario Varela y Casas, tal vez me esté olvidando de alguien— escribían una poesía que sonaba muy distinta a la que se publicaba en los 70 en el país. Allí Desiderio, por ejemplo, leyó La zanjita que aún estaba inédito, creo y Casas leyó poemas de Tuca.

Es decir, conocí la poesía de Casas en los sitios en los que en esa época circulaba la poesía; zonas que no eran de ningún modo institucionales. A Cucurto lo conocí por Casas, él me lo presentó en La Biblioteca Carriego, cuando Cucurto no tenía libros publicados todavía, pero ya hacía una revista La novia de Tysson. Eso habrá sido en el año 1996, cuando Cucurto aún era Santiago Vega y había sacado poemas en la antología Poesía en la fisura, compilada y prologada por

Freidemberg (1995). Lo primero que leí de Cucurto fue Zelarayán y luego, editado por Siesta, La máquina de hacer paraguayitos.

En noviembre del año 2003, organizamos un encuentro de poetas en Mar del Plata (como iniciativa de dársena3 de Mar del Plata y de Senda/ Vox de Bahía Blanca): “La última ola. Poesía argentina reciente”. Allí, entre muchos otros y otras poetas (Mario Ortiz, Marina Yuszczuk, Silvana Franzetti, Martín Rodríguez, Sebastián Morfes, Marcelo Díaz, Lucía Bianco, Fernanda Laguna, Osvaldo Aguirre y más) estaban Fabián Casas y Cucurto. Cucurto trajo además, los libros de Eloisa cartonera para vender. Allí conocí más a fondo ese proyecto editorial que se había iniciado hacía poco. Podría decirse que cuando hicimos “La última ola” ya se hablaba, de algún modo, de poesía argentina de los 90. Yo comencé a trabajar poesía argentina de los 90 alrededor del año 2000, en proyectos de beca de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

¿Qué apreciación tenés acerca de sus poesías y de ellos como escritores?

Los años han demostrado que son dos escritores centrales en la poesía argentina. En Casas encuentro una voz de época, podría decirse generacional, a partir de ese poema que abre Tuca y dice “También tuvimos una guerra”, una voz tensada siempre entre lo íntimo y lo público, entre el ojo que registra objetivamente y la emotividad. Si bien sus primeros poemas envían claramente (y de manera explícita) a la poesía de Joaquín Giannuzzi, pienso que es el poeta que armó una

lengua de época, contemporánea. Cucurto, por su parte, en su primer libro, es el que escribe la violencia de ciertos márgenes, lo político pero con una lengua sacada, “pasada de rosca”. Cucurto aparece, al menos en mi recuerdo de lectora, como el que pudo poner en escena ciertos márgenes políticos y sociales sin corrección política y alejado de la poesía política de los 60 y 70 argentinos, de la poesía testimonial.

¿Cómo creés que representan lo popular? ¿Hay diferencias entre ellos?

Me cuesta pensar lo popular en la poesía de Casas, más allá de ciertos tópicos que aparecen en sus poemas. Por ejemplo, en Tuca, está ese epígrafe de Tita Merello, “El ejército más grande del mundo lo forman los pobres, los enfermos y los desesperados”, una frase que viene de la cultura popular, ciertamente, de los medios podría decirse y sin embargo, los poemas luego parecen tensarse más hacia el lado de la desesperación, a contar parte de una historia personal (allí aparecen los primeros poemas a la madre) y generacional desde el desencanto, con una sensibilidad decepetiva, con algo del tono elegíaco de “jóvenes viejos”. Tal vez estoy pensando ligeramente lo popular, más asociado a lo público, y ciertamente no lo asocio con cierta “transparencia” que está en los poemas de Casas y que más bien habla de la legibilidad, no de lo popular. Cuando aparece lo barrial en los poemas de Casas se podría pensar, sin embargo, que hay ahí una “estructura de sentimientos”, algo así como una configuración mítica (con una mítica no redentora) de lo barrial, de los amigos, sobre todo de la amistad.

Pero no sé si eso alcanza para pensar, en mi lectura, lo popular en la poesía de Casas. En Cucurto, en cambio, lo popular trama todo el tiempo los poemas, las jergas, los modos de decir: lo popular, diría, está en la lengua, en su uso. Porque en Casas se ve la contraparte culta, las citas de Eliot o Spinoza y Cucurto, en cambio, transforma lo culto en un orden de cosas que están al alcance de la mano, lo pone en la misma arena que los trabajadores tucumanos, que los coreanos y sus tintorerías, las calles del Once o de Constitución, la cumbia. De hecho, Zelarayán es el nombre del poeta pero también es el poeta transformado en personaje monstruoso, alegremente monstruoso y desacatado de sus poemas.

¿De qué manera son considerados en el campo literario? ¿Cuáles son sus posiciones dentro del mismo?

Bueno, a esta altura ambos pasaron y pasan por los proyectos de investigación. Están legitimados en ese sentido. Sin embargo, fueron en los 90 el emergente del campo literario, dos nombres fundamentales para pensar una red de tensiones que tienen que ver con la crítica pero sobre todo con las revistas, con las nuevas editoriales de la época. En esas revistas como 18 whiskies, La Trompa de Falopo, Diario de poesía; luego en la revista Vox, sobre todo cuando se cuelga en internet y finalmente en poesia.com, y también en ciertas editoriales de poesía independientes (armadas y gestionadas por los mismos poetas) como Ediciones Deldiego, La Trompa misma, y después Vox, Siesta, Belleza y Felicidad y Eloísa cartonera (asociadas

con otras de mayor historia como Tierra Firme) se rearma el campo literario, o más específicamente el campo poético argentino, entre fines de los 80 y los años 2000. Digo se rearma porque hay nuevos modos de producción de los libros, nuevas formas de circulación y un grupo importante de poetas que se leen entre ellos, que tienen de alguna manera, en mayor o menor medida, un sentido de pertenencia. Se crean enlaces fuertes, además, con autores recientes de otros países latinoamericanos, como Chile, sobre todo Chile y las revistas publican mucha poesía y reconstruyen la biblioteca de la poesía argentina y latinoamericana.

Hoy en día, además, Casas y Cucurto tienen cierta instalación en el mercado. No viene de la poesía, por supuesto, sino del cine, del periodismo o de la narrativa. En este sentido, la literatura de ambos se ha puesto en relación con un afuera del campo de la poesía, del que ellos no salieron definitivamente nunca. En el caso de Cucurto, además, Eloísa Cartonera y los proyectos asociados a la misma, le han dado un lugar importante como gestor cultural. Han ganado premios, han leído y son invitados a festivales latinoamericanos e internacionales, a la Feria de Frankfurt. Han sido traducidos a varios idiomas.

¿Creés que están disputando significaciones del campo literario? ¿De qué modo?

No lo sé, supongo que sí. Pero no podría decirlo con certeza. En el caso de Cucurto pareciera más claro porque interviene sobre las

representaciones de los márgenes y mantiene, a pesar de su circulación, una posición marginal en el campo, estratégicamente marginal.

¿Qué obras de estos autores se abordan en la materia/taller de la que formás parte?

En Taller de oralidad y escritura II (una materia optativa del Plan de Letras) he dado toda la obra poética de Casas y Zelarayán y La máquina de hacer paraguayitos de Cucurto.

¿Cuáles son los motivos de la inclusión de estos autores en el programa de esa materia/taller? ¿Qué temas/problemas se abordan con ellos?

En realidad ingresan como poetas, pero sobre todo en corpus de poesía argentina reciente. Los problemas que surgen están asociados a cierta objetividad de la mirada, al retiro de la emotividad del poema, o al trabajo de objetivación de esa emotividad; en relación a Cucurto lo que surge está más asociado a ciertas representaciones sociales, políticas. Y también la invención de una figura de escritor, en una mezcla de autobiografía y ficción que se vuelve inescindible.

¿Cómo son recibidas las obras de estos autores por parte de los/as estudiantes? ¿Hay alguna diferencia en esa manera con respecto a otros autores? En caso de que así suceda ¿por qué creés que puede pasar?

Acá habría que datar la experiencia de lectura. La primera vez que yo di a Casas o Cucurto en la Facultad hubo cierto rechazo, no razonado: algo así como “Esto no es poesía”, porque le faltaba rima, métrica y porque usaban palabras comunes o hasta malas palabras. Estamos hablando de mediados de los 90. Ahora, en los últimos años, pasa algo extraño. Casas ya es leído casi como un “clásico” y Cucurto se sigue leyendo como un “rupturista”. Por supuesto, si están incluidos en un corpus en el que aparece Pizarnik o Borges (nunca armé ese corpus) la diferencia salta inmediatamente. Hay una identificación con ambos que tiene que ver, creo, con un uso de la lengua, y con aquello que hacen visible y escuchable en los poemas que tiene que se acerca más a la experiencia de los alumnos.

Entrevista a Carlos Ríos

Institución: E.G.B.A. N° 701 - Lisandro Olmos, La Plata

Materia: Taller literario

Inscripción de la materia en el plan de estudio (año, obligatoria/optativa): el taller es de carácter obligatorio, lo cursan seis grupos de alumnos de la escuela primaria

¿A través de qué medios/experiencias conociste a los escritores Washington Cucurto y/o Fabián Casas?

Básicamente los conocí leyéndolos por fuera de la escuela; tomé contacto con su obra en las librerías. Soy escritor y sus libros son

conocidos desde hace años en los diversos circuitos por donde transita la literatura argentina contemporánea. También los conozco personalmente.

¿Qué apreciación tenés acerca de sus poesías y de ellos como escritores?

Sigo con atención sus obras, especialmente sus poemas. El ciclo poético de Casas, un ciclo poderoso, de poemas secos y contundentes, pareciera haberse clausurado con Horla City, su poesía completa; sin embargo ha ido desplegando en paralelo una obra ensayística muy propia, muy original. Como narrador, creo que todavía no ha escrito un libro poderoso. En el caso de Cucurto, me interesa mucho la construcción de esos poemas que materializan, exaltan y reformulan las zonas “bajas” y populares (la bailanta, la vida de los extranjeros en Buenos Aires, el peronismo). Mientras Casas sostiene una obra basada en la experiencia personal, en Cucurto es sólo una parte de una obra que es un “desparramo” de temas, voces, referencias históricas. Veo a Cucurto como un autor con una movilidad mayor, con una obra que todo el tiempo se abre; y en Casas una obra que va cerrándose sobre sí misma.

¿Cómo creés que representan lo popular? ¿Hay diferencias entre ellos?

Creo que los dos representan lo popular, pero con gestiones y negociaciones diferentes en dicho campo. La diferencia básica es que

Casas representa un poeta barrial, de clase media porteña, donde las hablas populares están, de alguna manera, neutralizadas; en el caso de Cucurto, su obra se apoya en la diversidad cultural porteña, y hace resonar con fuerza en su literatura las hablas e inflexiones regionales de los migrantes (paraguayos, bolivianos, dominicanos) que se instalaron y sobreviven en Buenos Aires. Además, la voz narrativa de Cucurto, una voz deformante, multiplicada, siempre en ebullición, se mezcla con sus personajes, se pierde en ellos, es parte de ellos.

¿De qué manera son considerados en el campo literario? ¿Cuáles son sus posiciones dentro del mismo?

Dentro del campo literario son dos figuras reconocidas, respetadas y cuestionadas también. Han sido protagonistas de distintos debates, involuntarios a veces. Que Beatriz Sarlo haya rotulado de “populismo posmoderno” al contenido de los libros de Cucurto y que además lo haya elogiado, como también hizo Ricardo Piglia, le dieron un grado de exposición que generó alguna que otra controversia; que Casas afirme en una entrevista que rechazó el premio Konex porque no le pagaban nada, despertó críticas en las redes sociales. Casas podría ubicarse dentro de los autores que tienen una concepción objetivista del poema; en el caso de Cucurto, se trata de una poesía más conversacional, que busca el impacto en la rapidez, el rapto explosivo de composición.

¿Creés que están disputando significaciones del campo literario? ¿De qué modo?

Creo que no disputan un espacio de significación entre ellos; sí lo hacen en sus diferentes maneras de intervenir en el campo literario. Alguna vez Alan Pauls dijo “no me gusta la cumbia”, en relación indirecta con los libros de Cucurto. Casas ha logrado introducir sus ficciones y en el cine, además escribe guiones, es amigo del actor Viggo Mortensen, lo que le dio una visibilidad inusual para un escritor. En el caso de Cucurto, ha logrado instalar su obra en editoriales comerciales con suerte dispar y eso le dio una visibilidad importante; su proyecto Eloísa Cartonera tiene un fuerte reconocimiento en otros países y ha sido premiado en el exterior. Los dos, cada uno por su lado, trabajan con una biblioteca con afinidades (Arlt es un punto de encuentro muy fuerte, por ejemplo). Instalan sus temas: Casas es el escritor que se ha edificado a sí mismo en un mundo hostil, Cucurto busca correspondencias espontáneas en una obra que no para de moverse.

¿Qué obras de estos autores se abordan en la materia/taller de la que formás parte?

Hemos trabajado poemas sueltos de Tuca, El salmón, El spleen de Boedo y El hombre de overol, de Casas. También selecciones de La máquina de hacer paraguayitos, Cosa de negros y Hombre de Cristina, de Cucurto.

¿Cuáles son los motivos de la inclusión de estos autores en el programa de esa materia/taller? ¿Qué temas/problemas se abordan con ellos?

La selección de estos autores ingresa en el programa como parte de una selección variadísima que incluye libros y autores de la biblioteca escolar y otros por fuera de la escuela; dicha selección tiene por objetivo que los alumnos entren en contacto con producciones actuales en el campo de la literatura argentina y latinoamericana. Que encuentren en esos textos voces y temas que les permitan reflexionar en sus propias historias y proyectarse desde ellas.

¿Cómo son recibidas las obras de estos autores por parte de los/as estudiantes? ¿Hay alguna diferencia en esa manera con respecto a otros autores? En caso de que así suceda ¿por qué creés que puede pasar?

En general, los estudiantes no hacen distinciones con otros autores, en tanto que la valoración de los poemas se inscribe en la textualidad y desde ella se produce una experiencia de lectura que subordina los distintos saberes previos al trayecto autónomo de lectura que puedan hacer los alumnos. Hay aspectos biográficos que se ponen en juego en tanto existe una identificación de los alumnos con temas y cartografías barriales.

Entrevista a Juan Roux

Festival: Festín Mutante

Cargo/Tipo de trabajo: Organizador

Docencia: Taller de arte en CENS (Los Hornos), Prácticas del lenguaje en Plan FinEs, Escritura creativa en CAJ (Colegio Vergara), Taller literario particular.

¿A través de qué medios/experiencias conociste a los escritores Washington Cucurto y/o Fabián Casas?

A Cucurto lo conocí cuando tenía diecinueve años, por su segundo libro de poesía *La máquina de hacer paraguayitos*. Me llamó la atención la tapa y el nombre, hubo como un impacto editorial por esa época de fines de los noventa y principios de los dosmil. En ese momento iba a un taller de poesía y pregunté por Cucurto, pero me dijeron que no, que eso no se leía. En ese taller se leía otra cosa, la poesía más tradicional. Entonces no lo leí en ese momento, pero me había quedado el nombre dando vuelta. Lo leí más tarde cuando entré en contacto con la poesía contemporánea, quizás en el mismo momento que estaba estudiando Letras. Eso fue como en el 2007. Entonces cuando conocí esa otra literatura la empecé a llevar a mis clases en el secundario de adultos. En realidad si no te interesaba ese tipo de literatura no te llegaba, la de los noventa digo. Recién ahora se están conociendo autores y editoriales. Y después cuando empecé a organizar el Festival y tuve contacto con poetas fue una relectura. Es decir, hubo como tres

momentos. Primero cuando lo escuché nombrar y no lo leí, pero me había llamado la atención, un segundo momento cuando lo leí y un tercer momento de relectura cuando ya lo conocí a él.

A Casas lo conocí después, como en el 2004 o 2005, porque Santiago Motorizado, que es mi amigo, fuimos a la secundaria juntos, me lo recomendó. Me dijo “hay un escritor que me hizo una entrevista re buena -no me acuerdo para qué revista, capaz que los Inrockuptibles-, escribe re bien, tenés que leerlo.” Yo lo conocía de nombre, lo ubiqué en ese grupo de poetas de los noventa y lo empecé a leer. Empecé con los poemarios, los primeros libros. Y dije “qué bueno este chabón”

¿Qué apreciación tenés acerca de sus poesías y de ellos como escritores?

Tienen un efecto novedoso en relación al concepto de poesía tradicional. Son más sencillos y contundentes. Son efectivos. En Cucurto, veo mucho la utilización del lenguaje, las imágenes, las experiencias. Y eso genera identificación con lo que dice, los lectores se identifican. Casas también, es lo efectivo de lo sencillo. Sobre todo las imágenes, más que el lenguaje como en Cucurto. Las imágenes, las sombras. Veo eso, las sombras, la oscuridad, la noche y la luz a la vez. Ese juego de luces y sombras.

*¿De qué manera creés son considerados en el campo literario?
¿Cuáles son sus posiciones dentro del mismo?*

Recién ahora se empieza a entender, a prestar atención a lo que pasó en los noventa. Me refiero a los escritores, a las editoriales independientes. Hay un reconocimiento que es tardío y que podría ser mayor, pero reconocimiento al fin. Y hay que agradecerlo porque la poesía de ahora es heredera de los noventa. La poesía de los noventa significó un cambio en la concepción de la poesía misma, que pasó de ser la clásica, la tradicional, que tenía un lenguaje más artificial, a ésta que tiene un lenguaje coloquial, cotidiano. También es un artificio, porque es poesía, pero moviliza algo, produce. Hay poesías tradicionales que no generan nada, pero éstas provocan algo, que puede ser risa, rechazo, pero es algo.

¿Cómo creés que representan lo popular? ¿Hay diferencias entre ellos?

No sé bien qué es lo popular, cómo se expresa o qué se entiende por popular. No sé. Creo que es algo que le preocupa más a los que quieren definirlo que a los poetas. Puede ser por la aceptación, por la amplitud. Porque llegan a muchos mundos, a muchas realidades. O sea, podrían funcionar en un barrio y para el príncipe de Holanda. Si decimos eso, son populares.

Hay otra manera de entender lo popular en relación a lo subalterno, lo desigual, que no necesariamente tiene que ver con la amplitud de la llegada.

No sé, ¿subalterno con respecto a qué? No me parecen que sean marginales. Imaginate, ¿Casas un escritor marginal? No. Tampoco es

tanto desde el tema porque hay artificio, hay trabajo. Hay un tratamiento del lenguaje en Cucurto que es semejante al tratamiento del lenguaje de Borges, pero con otras experiencias, hibridez. Me convence más pensarlo desde la amplitud y la aceptación.

¿Cuáles fueron los motivos para decidir trabajarlos en tus talleres?

¿Qué trabajás con ellos?

En el secundario para adultos, hacemos todo un recorrido por las vanguardias, que en realidad tienen cien años y ya se convirtieron en clásicas. Es decir, ya no son novedosas. Lo novedoso es lo que está por venir. Lo que trato de hacer es acercarlos a eso que está por venir, esa es mi función, es más útil mi función si hago eso. Y también para que se animen a escribir o busquen después algo más sobre los autores. Eso pasa mucho con estos escritores, con Marcelo Díaz también, que es un escritor bahiense que también trabajo. Vienen y me dicen que los buscaron, que leyeron otras cosas. Genera otra relación con lo que enseño, como que se relajan. Venimos viendo los cambios de estructura y de tema de manera histórica, leen Borges también y después llega esto. Me preguntan “¿pero esto también es poesía?” ¡Sí! Y con eso también se pueden vincular otras experiencias cotidianas. Hay una amplificación de la poesía. Y les gusta mucho.

En el taller literario, lo utilizo como entrenamiento para desprejuiciarse a escribir. Estos escritores no tienen prejuicios y me sirve mucho para trabajar eso. También, para que escriban. Porque lo que hay es una

relación más amistosa con el lector. No sé qué pasa con la figura de poeta. Quizás también sea más amistosa.

¿Y en el festival? ¿Por qué elegiste a estos escritores para que formaran parte?

Cucurto vino, Casas no. Lo invité a Casas pero nunca quiso venir. No me molesta, yo lo sigo invitando y nos hablamos. Debe estar cansado, no sé. Los invité porque para mí a la poesía hay que escucharla. Hay otra relación entre la poesía que se escucha y la que se lee porque para mí la poesía tiene que ver con la música. Hay que escucharla y si es del poeta que la escribió, mejor. Por eso hago el festival. Y estos poetas me parecía que tenían que estar. Además, para ponerle el cuerpo, que haya un poeta con cuerpo.

¿Cómo fueron recibidas las lecturas de estos autores entre tus alumnos y los/as asistentes al festival?

No los conocen. En el taller, únicamente conocían a Casas por los ensayos pero no por las poesías. Pero gusta mucho, tienen una llegada amplia y efectiva. Los grupos y las situaciones son muy heterogéneas pero tienen una reacción común, que es la simpatía, las ganas de seguir leyendo. Les gusta porque hablan de una realidad cercana. Porque sin ser expertos en literatura pueden movilizarse, les pasa algo. Eso es algo que pasa con todos los poetas de los noventa porque tienen un lenguaje coloquial, barrial.

Entrevista a Emiliano Sánchez Narvarte

Institución: Universidad Nacional Arturo Jauretche (Florencio Varela)

Materia: Prácticas culturales

Inscripción de la materia en el plan de estudio (año, obligatoria/optativa): Pertenece al ciclo básico inicial. Es obligatoria de primer año para todas las carreras, por ejemplo Medicina, Kinesiología, Trabajo Social, Ingenieras.

¿Qué obras de Cucurto o Casas se abordan en la materia de la que formás parte? ¿Qué temas/problemas se abordan?

El texto de Cucurto está en una actividad de la unidad 1. La unidad 1 se encarga de introducir a ciertos conceptos acerca de la cultura y conceptos cristalizados dentro de lo que es, en abstracto, la cultura. Por ejemplo: la familia, el trabajo, el ser nacional. Se trabaja sobre esos conceptos, se trabaja sobre el concepto de prácticas culturales y, justamente, en una de las primeras actividades que es sobre el trabajo se lee “El hombre del casco azul” que está —me parece interesante— en la página de un diario, no está sacado de un libro. Y se lee en paralelo o en simultáneo para pensarlo comparativamente con una letra de Atahualpa Yupanqui, “El arriero”, la letra de María Elena Walsh de “Canción del jardinero”, de Hermética, “Gil trabajador”, unas fotos del fotógrafo brasileño Salgado y unas pinturas de Berni sobre Juanito

Laguna. Ahí, en esa comparación, lo que se trata de trabajar es los sentidos diversos que podría llegar a adquirir el trabajo, el trabajador, sobre todo en el texto de Cucurto, tiene sobre su labor. Entonces, en esa unidad y en esa actividad específica se lee a Cucurto.

¿Sabés cuáles fueron los criterios de selección del texto de Cucurto y por qué se lo incluyó en el programa?

No lo sé, en parte porque yo me incorporo a una cátedra que se inició en 2009, 2010 cuando se inició la Jauretche y el programa ya estaba establecido. No conocía, de hecho, a Cucurto hasta que lo leí ahí. Pero no sé por qué Cucurto.

¿Cómo son recibidas, cuáles son las lecturas de los/as estudiantes sobre el texto de Cucurto y en comparación con los demás materiales que se trabajan?

La lectura de Cucurto, mi interpretación de su interpretación, es en principio que la lectura que hicieron el año pasado y la lectura de este año fueron distintas. El año pasado los sentidos dominantes que hubo en el aula era que el personaje que contaba su experiencia como repositor de un supermercado era un personaje que tenía un ego importante, que era bastante soberbio y que en eso ego parecía que despreciaba el trabajo que hacía. No les gustó mucho. Y parecía menos serio que la letra de Atahualpa, que la de Hermética y que las otras. La diferencia entre los materiales que ellos veían, me parece, que estaba en que había cierto drama en los otros textos, como el de María Elena Walsh, en las fotos de Salgado o en los cuadros de Berni

que no estaban, ese drama del trabajo, esas preocupaciones no estaban en el texto de Cucurto. Nosotros no trabajamos sobre la totalidad del texto, sino con la diversidad de sentido que se pueden adquirir para hablar del trabajo. Por eso, no hay un juicio sobre la interpretación. Pero este año, a diferencia del año anterior. Lo que se acentuó era, por un lado, la representación del trabajador más verosímil en el sentido en que utilizaba un lenguaje que se utiliza habitualmente. Hicieron otra lectura de cómo él entendía el trabajo: que era un trabajador que estaba ahí por las condiciones socioeconómicas que habían condicionado que él estuviera ahí, pero que podría estar en un trabajo mejor. Hubo otra valoración. Así como hubo otra valoración del texto de Cucurto, cambió la valoración con los otros textos. Hay cierta parodia que no deja de ser descriptiva, que interpeló a que desde el humor lo leyeran seriamente. Suena medio raro, pero el humor interpeló a pensarlo y a encontrarlo más verosímil que a los otros textos.

¿Los/as estudiantes conocían a Cucurto?

La mayoría no. Sólo una alumna que dijo que lo había leído en otro lugar, pero no recordaba si había sido en la escuela o en algún medio de comunicación. Solamente una este año, el año pasado habían dicho que no lo conocían, es decir, no conocían al autor y muchos menos al texto. Cosa que con el resto no pasaba. Salvo Salgado, tenían referencias de Berni, María Elena Walsh, Atahualpa y Hermética.

¿Quién te imaginás que puede leerlos? ¿Hay algún “perfil” de lector de Cucurto?

Quizás, en principio, algún tipo de lector que no se encuentre fundamentalmente interpelado por lo clásico, por lo canónico, pero que al mismo tiempo no dejen de ser textos con cierto estilo que esté vinculado con la realidad, que se algún modo trabaje con distintos aspectos de la realidad. Me parece que la cuestión de esa no plenitud no encontrada en lo canónico, a veces, puede generar la necesidad de pensar en otro tipo de literatura, que en el caso de Cucurto no es otro tipo de literatura. Al menos en este texto, es un estilo, un lenguaje y una capacidad muy importante de generar un perfil del trabajador como muy clara.

Me dijiste que conociste a Cucurto cuando entraste en esta materia ¿Leíste otros texto de él? ¿Qué te parecieron?

La primera vez que lo leí, que debo admitir que lo leí rápido, me desconcertó de una manera similar a los alumnos en el sentido de ¿esto es en serio? ¿qué es esto? ¿es una parodia, es una crítica? ¿no es una crítica? ¿es una construcción de un sujeto popular para criticarlo, como “La fiesta del Monstruo”? Si uno lo lee en esa velocidad se queda impactado por el lenguaje y por el perfil del personaje pero con un poco más de detención uno puede encontrar otros rasgos que hablen de ese entorno en el que está el trabajador y cómo piensa la realidad. Me parece que lo que se trabaja en ese texto, que es la cuestión del trabajo, es una arista de lo que se podría trabajar de ese

texto. Hay otros aspectos más invisibilizados que también se podrían abordar.

No he leído más de Cucurto. No es algo con lo que me topo en la calle ni a sus libros ni a sus lectores tampoco. Para alguien como yo que lee, dentro de lo canonizado, lo marginal, no me he encontrado con Cucurto.

¿Y a Casas lo conocés? ¿Lo leíste? ¿Lo encontraste?

Casas me pareció un personaje muy interesante cuando lo vi en una entrevista en un programa de televisión (Pura Química de ESPN). Era una persona que nunca había visto. En principio, me pareció un actor, y después dije no, como el programa era deportivo y el apellido era de un deportista dije debe ser pariente porque cambió mucho la cara y físicamente. Y cuando le dijeron “¿Cómo pensás tus libros?” ahí dije “ah, es escritor”. Y me quedé escuchándolo porque me interesa cuando alguien habla sobre la literatura y lo hacía de una forma muy amena. Después lo he visto en notas donde presentaba libros o conferencia sobre algo, pero hago la referencia al programa de televisión. He escuchado más sobre Casas que sobre Cucurto aunque no lo leí. Me pasa, en parte, que no los encuentro porque no los busco, en parte, no los encuentro porque no los veo.

Si bien me decís que no los conocés mucho o no lo leíste, ¿cómo los ves dentro del campo de la literatura? Quizás en comparación con otros escritores que has leído.

Yo creo que todo elemento diferente o diferencial se termina convirtiendo en una estrategia de la industria para convertirlo en moda y de ese modo refuncionalizar e incorporarlos, de forma marginal o no, en la producción y circulación de los materiales. Pienso en estos dos, pero también pienso en otros que su lenguaje, su crítica, su negación se convierte en el estilo que hace que la gente compre y que no los busque en materiales de cooperativas o de autogestión, o que el lugar donde te comprás el libro se lea colectivamente. Entre la capacidad de ser funcional a la industria cultural y la capacidad de la industria cultural de refuncionalizar el planteo, ahí se juega la supervivencia. Pero no podría decirlo de ellos dos nada más. Cada vez más, hasta aquello que se opone es convertido en un producto. Es la democracia del mercado. No sé cómo van a perdurar o si van a perdurar, o si se van a convertir en canónicos. Es un tema la capacidad de neutralizar aquello que se caracteriza por ser distinto. Eso que puede ser un posicionamiento político-ideológico, pienso en la literatura pero también en la música, frente al mercado es lo que interpela y reproduce el consumo. A veces no con Planeta, con Norma, con Emi, pero lo reproduce igual. Es la red del mercado que va reconfigurando los lugares.

Entrevista Agustín y Ezequiel

Librería: El Ateneo (50 entre 8 y 9 La Plata)

¿Qué obras de Washington Cucurto y Fabián Casas venden acá en la librería? ¿Y de qué editoriales son?

Ezequiel: De Casas, los libros que están agotados son Breves Relatos de Autoayuda (Santiago Arcos Editores), Los Lemmings y otros (Santiago Arcos), Ocio, seguido de Los Veteranos del pánico (Santiago Arcos Editores), Oda (Mansalva), El salmón (Mansalva). Los que están en stock ahora son Horla City (Emecé), La supremacía Tolstoi (Emecé) y Ensayos Bonsai (Emecé).

De Cucurto hay más. Los agotados son Las aventuras del Sr. Maíz (Interzona), Cosa de negros (Interzona), El curandero del amor (Emecé) y La máquina de hacer paraguayitos (Mansalva). Los que están son las reediciones de Las aventuras del Sr. Maíz y Cosa de negros, fijate que esos son sus primeros libros y ya se agotaron. Los otros que están son Sexi bondi (Interzona), El amor es mucho más que una novela de 500 páginas, 1810 la revolución vivida por los negros (Emecé), 100 poemas (Interzona), La culpa es de Francia (Emecé) y Hasta quitarle Panamá a los yanquis (Emecé).

¿Cuántos libros tienen vendidos de cada uno en estos últimos años?

Ezequiel: Te puedo decir de los libros que tenemos en stock. De Casas, Horla City por ejemplo en 2010 vendió 8; en 2011, 5; en 2012, 4; en 2013, 3 y en 2014, 2. Ensayos Bonsai vendió 1 en el 2009, 3 en 2010, 5 en 2012, 6 en 2013 y 4 en 2014. La supremacía Tolstoi vendió 3 en 2013, 5 en 2014 y 2 este año, uno en febrero y uno en marzo.

De Cucurto, de Sexi bondi hay bastante stock. Se vendieron 5 en 2009, 4 en 2010 y 2 en 2014. De El amor es mucho más que una novela de 500 páginas nos trajeron 2 ejemplares y no se vendió ninguno. 100 poemas se vendieron 1 en 2013 y 4 en 2014. La reedición de Las aventuras del Sr. Maíz, 3 en 2014 y 2 en 2015, y la reedición de Cosa de negros, 2 en 2012, 3 en 2013 y 3 en 2014. Hasta quitarle Panamá a los yanquis fueron 3 en 2013, 1 en 2014 y 1 en 2015.

¿Cómo llegan los libros acá? ¿Cuántos libros les mandan las editoriales?

Ezequiel: Los mandan las editoriales. Pero no mandan mucho. De Cucurto sí mandan más, tres o cuatro de cada ejemplar. Por ejemplo, tenemos entre diez y quince libros en seis o siete años. De Casas es más o menos igual, no más de tres o cuatro por año de cada libro de los que te nombré. En relación a otros libros es re poco. Los más comerciales mandan un montón.

¿Vienen lectores a preguntar o a buscar libros de estos autores? ¿Piden los libros de poesía o de prosa?

Agustín: No, no. En realidad, el público que viene acá es difuminado y no vienen a buscar algo en particular o no saben qué buscar, menos poesía. Los que quieren poesía ya tienen sus “cuevas”, sus librerías más chicas. Porque acá no te quiero decir que tenemos la poesía más comercial, pero no tenemos Ezra Pound o Baudelaire, por ejemplo.

Quizás para eso te conviene ir a otras librerías como Vonnegut, que está en 1 y 42. Porque acá no vienen a buscar eso. Sí, vienen a preguntar por Cucurto, por la prosa de Cucurto. Es más conocido y está saliendo más. También vienen por Moreno, otro escritor que está escribiendo parecido. Por Casas no preguntan te diría.

Ezequiel: Claro, acá si vienen a preguntar es por Cortázar o Galeano ahora que se murió. Si preguntan, son por esos escritores más conocidos.

Estoy yendo a otras librerías más chicas pero me interesaba también ver acá cómo se venden o las personas que preguntan por ellos. ¿Hay algún público particular que venga a buscarlos? De esos que preguntan ¿hay algún perfil?

Agustín: No, como te dije no es muy específico el público de acá. Pero te puedo decir que entre dieciocho, por poner una edad, y treinta y pico. No hay personas grandes que los busquen. Y no te quiero decir que son “hipster”, pero algo así, ya tienen otro contacto con la lectura.

¿En dónde los ubican acá en la librería? Están en los estantes y no en las mesas, por lo que veo.

Ezequiel: Sí, sí, van en los estantes. Por ahí si entra uno de Cucurto puede ir a la mesa, pero si no, no. En la mesa va lo que más sale, que son estos libros de sagas para los pibes, novelas románticas, sobre todo las eróticas. Esta mesa es toda de novela erótica, ahora tiene una mesa específica. También se venden mucho de historia o política. No

se ven a menos que se los recomendemos o mostremos nosotros. Ojalá estuviesen en las mesas, pero no.

¿Los leyeron a estos autores? ¿Cómo los conocieron?

Agustín: Yo lo conozco más a Cucurto de antes de trabajar acá, por un amigo de Periodismo que lo leí y me lo prestó. Otro poco lo fui hojeando acá en la librería.

Ezequiel: Y yo conozco más a Casas. Leí poesías sueltas de él o que me prestaron. Y también hojeo acá en la librería, pero creo que nunca me compré un libro de ellos.

¿Qué apreciación tienen acerca de sus poesías y de ellos como escritores?

Agustín: Cucurto está buenísimo. Me parece que es muy sutil porque dice cosas que no sé si las quiere decir pero las dice, de críticas a ciertos sectores de la sociedad, por ejemplo. Y también cómo las dice, rompe un poco con la forma de escritura más tradicional. Es muy entretenida y llevadera la lectura también.

Ezequiel: Yo a Casas lo veo en relación con otras formas por fuera de la literatura que en los noventa empezaron a escribir de sus barrios, de cosas locales, pero con influencia norteamericana. Por ejemplo, las películas de Trapero o Llinás, el rock chabón también. No los puedo ver separados. Hay un libro de entrevistas de la revista Inrockuptibles que tiene una entrevista a Casas, está muy buena.