

WASHINGTON CUCURTO: EL GESTO BARROCO DE  
UN ESCRITOR APÓCRIFO EN UNA LITERATURA DONDE  
*TODO ES POSIBLE*, INCLUSO UNA LECTURA DESDE EL CÓMIC

CAROLINA ROLLE

Universidad Nacional de Rosario

carorolle@gmail.com

RESUMEN: En este artículo analizo cómo la poética de Santiago Vega / Washington Cucurto se configura en un juego –que propongo como gesto barroco– donde el autor se (con)funde con el narrador y con el personaje Cucurto a la vez que asume una identidad *negra* y marginal. Este procedimiento se expande hacia un *más allá* de la literatura y alcanza al cómic en *Las Cucurietas mágicas* donde Vega participa como guionista bajo el seudónimo de Cucurto (a la vez que Cucurto es el personaje protagonista) de las tiras dibujadas por Pablo Martín. Esto me habilita a construir un análisis *transmedial* entre la obra literaria de Cucurto y el cómic donde ambos géneros dialogan al interior de una misma poética.

PALABRAS CLAVE: Cucurto; poética; barroco; cómic; transmedialidad

ABSTRACT: The aim of this article is to analyze how the poetic of Santiago Vega / Washington Cucurto configures a game –which I analyze as a baroque gesture– where the author mix up with the narrator and the main character: Cucurto. At the same time, Vega/Cucurto defines himself as a *negro* and as an outsider. This goes beyond literature and reaches the comic with *Las Cucurietas mágicas* whose script was written by Vega under the pseudonym Cucurto –also the name of the main character–; and its drawings were the creation of Pablo Martín. Because of all this, I suggest a transmedia dialogue between Cucurto’s literary work and the comic in relation with the same poetic.

KEYWORDS: Cucurto; Poetic; Baroque; Comic; Transmediality



Norberto Santiago Vega, más conocido por el seudónimo con el que publica la mayoría de sus textos: Washington Cucurto forma parte de una generación de poetas argentinos –principalmente radicados en Buenos Aires- que comienzan a publicar durante los años 90.<sup>1</sup> Pero es en la coyuntura que despierta la crisis del 2001 –y que marca un punto de inflexión en la historia argentina contemporánea-<sup>2</sup> que su poética de la mano de su obra narrativa encuentra un mayor desarrollo.

Lo que me interesa trabajar particularmente en estas páginas es cómo la poética de Vega/Cucurto en tanto modo de hacer creando (*poiesis* según Aristóteles) se configura en un juego de dobles y espejos enfrentados donde el autor se (con)funde con el narrador y con el personaje Cucurto a la vez que asume una identidad *negra* y marginal. Este procedimiento se expande hacia un *más allá* de la literatura y alcanza al cómic<sup>3</sup> en *Las Cucurietas mágicas* donde Vega participa como guionista bajo el seudónimo de Cucurto (a la vez que Cucurto es el personaje protagonista) de las tiras dibujadas por Pablo Martín. Esto me habilita a construir un análisis *transmedial* entre la obra literaria de Vega/Cucurto y el cómic donde ambos géneros dialogan al interior de una misma poética. Propongo esta categoría en tanto el prefijo *trans*, desde su etimología, posibilita construir ese pasaje de un continuo movimiento de ida y vuelta, a través y más allá de los géneros, de los medios, de los soportes, de la figura de autor.

---

<sup>1</sup> Entre ellos cabe destacar a Fabián Casas, Martín Gambarrota, Santiago Llach, Fernanda Laguna, Romina Freschi, Gabriela Bejerman. Digo generación a partir de determinadas publicaciones que han sido clave para pensar la producción de poesía argentina durante estos años: las antologías *Poesía en la fisura* (1995), realizada por Daniel Freidemberg para Ediciones del Dock, o la *Antología de la nueva poesía argentina* (2009), a cargo de Gustavo López, director de la editorial Vox; también las revistas *18 whiskys* (1990-1993) y *Nunca nunca quisiera irme a casa* (1995-2001).

<sup>2</sup> La crisis del 2001 provoca una gran desestabilidad político-económica y social al interior de la sociedad argentina, principalmente aquella concentrada en las grandes urbes, y esto genera en el país un gran activismo simbólico volcado a través de múltiples lenguajes y modos de representación que intentan dar cuenta del universo de la *poscrisis*. La inseguridad, el blindaje privado, la extinción del espacio público y la creciente miseria, que incluso afecta a sectores que hasta entonces pertenecían a las capas medias, son algunas de las consecuencias de la crisis que generaron no sólo un gran impacto social sino también una gran transformación de la ciudad (Gorelik 2013, Sarlo 2009, Ludmer 2010). A partir de esta cisura, tal y como señala Analía Gerbaudo, el tiempo ya no se mide sólo por lo que acontece pasada la dictadura militar (1976) sino también por lo situable antes y después de este nuevo punto de inflexión de la historia argentina; de allí que se comienza a hablar de “poscrisis” (2012). Véase además los textos de y compilados por Marcos Novaro (2002, 2004, 2006), Andrea Giunta (2009), Taccetta (2010).

<sup>3</sup> Utilizo esta categoría y no la de puesto que el cómic refiere a una narración mediante secuencias de imágenes dibujadas, lo que equivale al concepto acuñado por Will Eisner de *arte secuencial*. En alusión a la conservadora tradición cultural europea, específicamente a las incidencias del franquismo en España, Coma defiende el término anglosajón en detrimento del hispanoamericano en tanto considera a este último *despectivo* y *peyorativo*: “Puede decirse que se han abierto las puertas para un mercado interior de lectores con mayoría de edad, dándose, por tanto, la primera vuelta de manivela para un potencialmente enorme giro al pretérito contexto subcultural de este medio en nuestro país, tan significado por el uso despectivo y peyorativo de los vocablos autóctonos «historietas» y «tebeos»” (1979:5). Por estos motivos, utilizo el término anglosajón como también la categoría de (Berone (2011), Coma (1979), Eisner (1998).

## 1. EL GESTO BARROCO DE UN ESCRITOR APÓCRIFO

Norberto Santiago Vega publica su primer libro, el poemario *Zelarayán* (1996)<sup>4</sup> bajo el seudónimo de Washington Cucurto.<sup>5</sup> En un principio, Cucurto se presenta como un personaje construido según el modelo de los heterónimos literarios. Este modelo permite ensayar diversos estilos asociados a una figura de poeta determinado y que encuentra sus referentes en las obras de Fernando Pessoa o de Juan Gelman. En su otro poemario *La máquina de hacer paraguayitos* (1999)<sup>6</sup> Vega introduce a Washington Elphidio Cucurto en la figura de un autor ficcional. Allí, éste se presenta como un escritor inmigrante caribeño nacido en 1942 (en San Juan de La Maguana, ciudad costera al Sur de Santo Domingo, República Dominicana) que se radica en Buenos Aires en la década del setenta. En esa ciudad, dice, funda el *realismo atolondrado*, una *corriente literaria que se basa en el plagio* (2005: 59-60). El texto "Acerca de Washington Elphidio Cucurto" –que podría funcionar como un posfacio– está firmado por Santiago Vega quien, a su vez, se presenta como albacea –*agitador cultural*– de Cucurto y declara que queda al cuidado de sus manuscritos, que ordena de manera cronológica para publicarlos (2005: 61). La fecha en que según dicha biografía Cucurto se radica en Buenos Aires remite al nacimiento de Vega: 1973. No obstante, y como se ve, hasta este momento Vega se diferencia explícitamente de su personaje. En los libros posteriores a *La máquina de hacer paraguayitos* Cucurto aparece, en cambio, como el autor. Y es en ese gesto en el que Vega adopta definitivamente el nombre del personaje Cucurto que se pierde su doble identidad, a tal punto que muchas de las solapas de los libros presentan la foto de Vega asociada a su propia biografía pero con el apodo de Cucurto ¿o acaso es Cucurto disfrazado de Vega el que se apropia de los datos biográficos de su editor? En las tapas de *Cosa de negros* (2003), *El curandero del amor* (2006), *1810. La revolución de Mayo vivida por los negros* (2008) y *El amor es más que una novela de 500 páginas* (2012) se ofrece la fusión del rostro y del cuerpo de Vega disfrazado de *negro cumbiantero*<sup>7</sup> que tiene sexo entre los pastizales, curandero, militar de la

<sup>4</sup> Publicado primeramente por Ediciones Deldiego en 1996. En 2005 se lo incluye en *Las aventuras del Sr. Maíz* por Ed. Mansalva. En el presente artículo trabajo con esta segunda publicación.

<sup>5</sup> En varias entrevistas, Norberto S. Vega cuenta cómo surgió el seudónimo de "Cucurto". Me interesa en particular la siguiente: "Yo era el más pequeño de un grupo de escritores que me apodaron «Cucurto» porque siempre usaba el verbo «curtir», que en lunfardo significa hacer o no hacer tal cosa, pero en verdad el verbo viene del portugués «curtir». Así nació Cucurto. Un día fui a la casa de estos amigos y me habían armado un librito casero que se llamaba y estaba firmado como Washington Cucurto. Después, cuando el editor de Siesta me preguntó cómo iba a firmar mi nuevo libro adopté ese, y quedó. «Cucurto» es devolver la burla, hacerse cargo de ella, tomarla con alegría y ver hasta dónde puede llegar. Es una especie de traje de astronauta, me permitió liberarme, escribir a partir del placer y no del rigor o la dificultad. Entender el error, el ridículo o la pavada como elementos de una estética defectuosa. Definitivamente no se lo puede tomar en serio" (Véase Rodríguez 2005).

<sup>6</sup> Es publicado primeramente por Ed. Siesta y luego, en 2005 por Mansalva. En el presente artículo trabajo con esta segunda edición.

<sup>7</sup> En Argentina la cumbia es un fenómeno que incluye una cultura popular y marginalizada que irrumpe significativamente en la década del 90 durante el gobierno menemista. También conocida

independencia –que por el peinado se parece a Juan José de San Martín y por el aguayo de su ropa remite a Simón Bolívar- o bien como escritor becado por la Akademie Scholls Solitude que visita Alemania; al tiempo que se presenta como autor de Cucurto. Incluso, en las solapas de *Las aventuras del Señor Maíz* y en *1810...* otorga sus datos biográficos (los de Vega) a Cucurto.<sup>8</sup> Pero el juego de máscaras que habilita el pliegue autoral no termina allí sino que, además, Cucurto construye otros personajes que asumen la voz de la primera persona del singular: *Eugenio* en *Cosa de negros*, *El sofocador de la cumbia* en “Noches Vacías”, *Tyson* o *Sr. Maíz* en *Las aventuras del Sr. Maíz*, *Rey de la cumbia* en *Hasta quitarle Panamá a los yanquis*, *Juan Vega* en *Sexybondiy*, *Santiago Chichardelo* en *La culpa es de Francia*, por mencionar algunos personajes o seudónimos que resultan de apodos con los que solía llamarse a Vega. Podríamos pensar entonces en la construcción de una obra en el campo de la *autoficción* donde autor, personaje y narrador se constituyen en una misma identidad (Robin 2005).<sup>9</sup> En el acto en el que Vega se (con)funde con Cucurto y se proyecta como escritor, olvida –hasta ahora para siempre- aquel relato ficcional que intenta presentar en *La máquina de hacer paraguayitos* una biografía sobre el escritor caribeño (si bien en el prólogo de *1810...* Vega vuelve a aparecer como editor de Cucurto). De allí que Vega le da vida a Cucurto para auto-engendrarse en un desplazamiento que habilita el nacimiento del escritor *negro* en una doble alusión: por un lado, al centroamericano y, por el otro, al vocablo que remite al marginal, al otro de las clases medias y altas de la Argentina letrada de origen europeo. Y es en esta línea que proponemos una *poética cucurtiana* (en vez de una *poética veguiana* en alusión a su verdadero nombre).

En el *Sr. Maíz*, por ejemplo, Cucurto es *Tyson Grande*<sup>10</sup>, pero en un momento del relato irrumpen dos personajes que enfrentan al repositor y le dicen:

–...Usted se llama Santiago Vega. Tyson Grande es su apodo.  
 –Sí, Vega, a usted lo apodan Tyson Grande pero no es su nombre. Por cier-

---

como “movida tropical”, la cumbia tiene sus raíces en el género folclórico caribeño, particularmente colombiano. En Argentina, atravesada por los ritmos folclóricos argentinos y elementos de la cultura rockera, rapera y del pop, adquiere una identidad propia. Sus letras, que suelen ser pícaras y alegres, comúnmente versan sobre historias de amor/desamor. La cumbia se arraiga primeramente en el interior del país pero a partir de la década del 90 se instala en Buenos Aires como un fenómeno característico de la marginalidad de los suburbios que alcanza su máximo exponente en lo que los empresarios bautizaron como *cumbia villera*. Ésta tiende a representar la falta de empleo –al trabajo de hecho se lo cuestiona- y la vida del *pibe chorro que fuma poco*. Durante los años 90, la cumbia entra en los hogares de los jóvenes de clase media y alta pero asociada a la del pobre o bien, al mero entretenimiento. Para el pobre en cambio, la cumbia es parte de su vida, un lugar de pertenencia (Adamovsky 2012: 393-397).

<sup>8</sup> Cristian Molina trabaja este juego de desdoblamientos pero desde lo que él define como *maquinaria narrativa puesta al servicio del robo* (2012).

<sup>9</sup> Diana Klinger trabaja la figura de Cucurto como el producto de una *autoficción performática* mediante la cual, a partir de la *espectacularización* del sujeto, se habla de sí y de la propia experiencia. Véase especialmente el capítulo I de su libro (2007): “A escrita de si -o retorno do autor”. Actualmente, los recitales y lecturas de Vega se los denomina en el campo literario el “Cucushow”, lo que viene a confirmar la hipótesis de la *autoficción performática* que propone Klinger.

<sup>10</sup> En *El curandero...* el personaje protagonista dice que uno de sus apodos es *Tyson*.

to, un apodo bastante despreciativo.

Yo:

– ¡Yo me llamo como quiero!

–No, señor usted es Santiago Vega.

Yo:

–No, yo soy Washington Cucurto.

–No insista con lo mismo...

–Sí, dese cuenta de una vez...

–Cucurto es un personaje literario. (Cucurto 2005b: 32-33)

Al apropiarse del personaje Cucurto y utilizar su nombre para constituirse en *negro choro*, lo que hace Vega es simular ser otro para con esto construir la contrahechura de un modelo. Así, la simulación aparece como mofa que implica reírse de la autoridad, de la *buena literatura*, garabatear el modelo, impugnar a los inquisidores, ensuciar, manchar lo impoluto, lo perfecto, lo inalcanzable por su nitidez y armonía. El modelo y su copia desfigurada, el monumento y su parodia, la operación y su blasfemia desbaratan la carga sacramental que inviste a la cultura letrada.

Por otra parte, *Humberto Anachuri* es otro de los seudónimos de Vega que, a diferencia de Cucurto, sí podría plantearse como un heterónimo en tanto no se confunde con el autor (Vega) en el vaivén entre lo referencial y lo ficcional sino que se constituye con su propia biografía,<sup>11</sup> aunque en el citado posfacio de *La máquina de hacer paraguayitos* diga que Cucurto se esconde bajo el seudónimo de Humberto Anachuri y viceversa (2005a: 61). Se trata de un *inmigrante paraguayo* que trabaja como electricista pero que además es poeta –publica *Macanas* (2008)- y crítico literario –suele aparecer en la prensa *online* con artículos de opinión y críticas sobre la obra de Cucurto-. En esta línea, Cucurto y Anachuri funcionan como espejos en tanto se duplica aquí la insistencia por un mismo paradigma, el del inmigrante pobre como personaje central de su obra literaria: uno se asume como dominicano, el otro como paraguayo. Ambos son representados con el fenotipo de lo *negro* (uno se presenta como tal, el otro carga con el imaginario del *negro paraguayo*).

¿Qué implicancias tiene la *negritud* en Argentina? ¿Por qué Vega al construir sus seudónimos, sus heterónimos, los protagonistas de su literatura, los representa como *negros*? ¿Por qué Vega al asumirse como Cucurto se define él mismo como *negro*? Ezequiel Adamovsky señala que durante el *Centenario* la población argentina se vuelve sumamente heterogénea en la mezcla entre criollos, indios, mestizos incultos, inmigrantes viejos y nuevos que hablan múltiples lenguas distintas. Para asegurar el orden, las élites necesitan homogeneizar esa masa informe; en consecuencia, se difunde el *mito argentino* del *crisol de razas* a partir del cual se sugiere que todos esos grupos étnicos se han fusionado en una *raza argentina* homogénea. Esta idea –en línea con el racismo de la época- presenta una *jerarquía racial oculta* en tanto esa fusión propone una nueva

<sup>11</sup> Anachuri es el homenaje que le hace Vega/Cucurto a un compañero de trabajo de cuando era repositor en un supermercado (Leitao 2003).

raza blanca- europea que invisibiliza la presencia de mestizos, negros, mulatos o indios. La discriminación de los argentinos no blancos en el plano de las ideas se combina con otras en el plano de la economía. La mayor parte de la riqueza se concentra en las ciudades y en especial en Buenos Aires y el Litoral (que son las zonas en las que los descendientes de europeos tienen más presencia). A su vez, son los de origen europeo los que tienen las habilidades más requeridas por el mercado y el interés por aprovecharlas. De allí que los más blancos tiendan a beneficiarse de las nuevas oportunidades del progreso (2012: 31- 32). En esta línea de análisis, la palabra *Argentina*, que remite a la palabra latina *argentum*, refiere a la plata en tanto metal precioso y, por añadidura, a los objetos producidos con ese material, las monedas de plata y al dinero. Al mismo tiempo, y lo que interesa a este artículo, el origen latino *argentum* puede relacionarse como un homenaje a la *alta* cultura europea concebida como la evolución de la tradición grecolatina. Alejandro Solomianski sostiene en este sentido que la resonancia sensorial y simbólica de la plata metálica implica además la imagen de blancura; lo que configura una afirmación de lo blanco europeo y una negación o “lavado” de la negritud (africana e inclusive amerindia). En 1880, ni bien acabada de exterminarse la población aborígen,<sup>12</sup> se funda la ciudad capital de la provincia de Buenos Aires. Como una coincidencia que refuerza esta perspectiva, cabe señalar que se la bautiza con el nombre de “La Plata” (2002: 155- 156).<sup>13</sup>

Mónica Bernabé retoma la propuesta de Solomianski y apela en su análisis a Leopoldo Lugones, quien en *El payador* ve en los gauchos (payadores) la reencarnación pampeana de los aedas griegos. En esta línea, la expresión *negritud argentina* se vuelve un oximoron que facilita el ingreso a “un terreno contradictorio y ambiguo, en un espacio que desde el lenguaje se configura como una imposibilidad: como una irrealidad” (Bernabé 2011: 2). De allí que Cucurto, en tanto *negro ignorante*, no sabe quién es, de dónde viene, cuál es su origen. El nombre es lo que identifica y, en consecuencia, construir un nombre es reinventarse a sí mismo. Para hacerlo, para convertirse en Cucurto, Vega construye un *locus* de la enunciación a partir de un estereotipo que parece remitir a la Argentina peronista, cuando los sectores tradicionales y conservadores del país estigmatizaron como *cabecitas negras* a los seguidores de Perón generalmente, mestizos del interior del país que, desde finales de la década del 30, llegan a Buenos Aires atraídos por la industrialización de la ciudad capital. Esta expresión es usada por el *peronismo* como vocablo dignificante (Eva Perón les dice a sus

---

<sup>12</sup> En 1876, Adolfo Alsina, el ministro de guerra De Avellaneda, intentó contener los malones mediante una zanja que se extendía desde Bahía Blanca hasta el sur de la provincia de Córdoba. Pero sólo la utilización del fusil moderno permitió al general Julio Argentino Roca, sucesor de Alsina en el ministerio, preparar una ofensiva definitiva. En 1879 encabezó una expedición al desierto y alejó a los indígenas más allá del río Negro, luego los persiguió hasta la Patagonia y logró aniquilar por completo su poder ofensivo. La soberanía nacional se extendió sobre ese territorio y se habilitaron dos mil leguas para la producción ganadera, con lo que se buscó satisfacer a los productores de ovejas que reclamaban nuevos suelos para sus majadas. En este acto Roca logró consolidar el poder del Estado a la vez que con su conquista justificó retrospectivamente seis décadas de desdichas y discordias nacionales. Al año siguiente el conquistador del desierto era presidente de la nación (Romero 1993; Halperín Donghi 1992).

<sup>13</sup> Véase además: Solomianski 2003.

seguidores cariñosamente *mis cabecitas negras, mis grasitas*).<sup>14</sup> Dado que el peonismo -como la cumbia, como los barrios- en la obra de Cucurto remite a un lugar de pertenencia, no es casual que Vega elija este vocablo para asumir una nueva posición de sujeto que funcione como imagen potencial de ese otro del intelectual blanco europeo argentino.

Toda la obra literaria cucurtiana muestra el tópico barroco del doble y de los espejos enfrentados (Schettini 2003). En un análisis sobre *Cosa de negros*, Ana Porrúa lee la obra de Cucurto desde el *barroco latinoamericano* pero le agrega el adjetivo calificativo *gritón*. Sostiene que a Cucurto se lo puede pensar desde el barroco de Lezama Lima o de Severo Sarduy debido a su estilo exuberante y a la proliferación en los modos de nombrar las cosas y de proceder con la imagen. Sin embargo, en la obra de Cucurto aparecen elementos dispares y el relato se vuelve desmesurado. Es por esto que más que un barroco en tono estético/poético, se trata de un barroco a los gritos, extremado hasta un grado en el que lo exuberante puede convertirse en elemento cómico. Y en ese sentido, el texto de Cucurto se aleja de Lezama Lima, de Sarduy o de Alejo Carpentier -por citar los mayores exponentes del barroco latinoamericano- para acercarse más a Copi, a Alberto Laiseca o a *Un mundo alucinante* de Reinaldo Arenas (Porrúa 2003: s/p). Este gesto que, a medida se desarrolla la literatura *cucurtiana*, va buscando su propia forma, encuentra también, a partir del repliegue autoral, la ambigüedad en los límites del espacio: Constitución no es Constitución, así como -por extensión- el Once no es el Once. Es el mismo Anachuri quien justamente escribe su recomendación crítica en la contratapa de la versión impresa de *Hasta quitarle Panamá a los yanquis* (2010)<sup>15</sup> y lo que hace es desmentir que el barrio Constitución que narra *Cucurto* a través del personaje principal, el *rey de la cumbia*, exista: "No conocía Constitución antes de leer este libro y me han entrado unas ganas locas de no ir" (2010: contratapa). Asegura el paraguayo: "El mundo de la bailanta no es así. Los paraguayos no somos así. La vida no es así, ni las mujeres son tan fáciles. Y supongo que tampoco Buenos Aires será como la cuentan acá" (2010: contratapa). Anachuri insiste: "No hay dudas de que el tal Cucurto [...] muestra la hilacha como si nos mostrara sus gigantescos testículos llenos de semen. Nos toma el pelo, con su aire sarcástico y convencional" (2010: contratapa). De esta manera, su literatura resulta ser un artilugio que parte de lo real pero para *desrealizar* esa referencia. Así, construye una poética que surge

<sup>14</sup> Según John Kraniauskas Eva Perón hace del estado "una experiencia particularmente táctil y afectiva" (2002: 300).

<sup>15</sup> Cabe aclarar que hay una versión impresa y otra versión web. Las ocho entregas que integran la *nouvelle* son publicadas primeramente por la editorial Eloisa Cartonera (<<http://www.eloisacartonera.com.ar/cucurto.html>>) y cinco años después por Emecé bajo el mismo título: *Hasta quitarle Panamá a los yanquis* (2010). Esta segunda versión incluye las entregas y un segundo apartado que comienza con el cuento "Flores robadas o el escritor que nadie lee". Las primeras ocho entregas pueden descargarse de la web de forma individual o como un archivo único que cuenta con un total de treinta y una páginas. Es necesario señalar en cada caso el nombre de la entrega puesto que la versión impresa presenta ciertas modificaciones: I. La cuarta entrega tiene como título "Amor de remate"; II. No son publicadas por Emecé la quinta, sexta y séptima, y, en cambio, es publicada otra titulada "Luna de Barracas". Trabajo principalmente con la versión web y hago explícito los casos en que se trata de la impresa.

de la burla y de la provocación y se sirve de imaginarios colectivos e individuales que se cruzan en la construcción literaria de una ciudad alucinada, fabulosa, mítica, al límite del paroxismo. Su programa poético entonces es una suerte de hipérbole de los lugares comunes hacia su *desrealización*.

## 2. EL COMIC, UNA FORMA DE LEER LA LITERATURA DE CUCURTO

Cucurto propone una *literatura del futuro* que se estructura a partir de la mezcla de diferentes artes y encuentra como soporte distintos medios: se vuelve híbrida y se aleja del campo de lo específicamente literario para servirse de otros géneros. Así, Cucurto experimenta con la idea de barrio, con el lenguaje, con el estilo, y también lo hace con la forma y con el modo de difundir la obra literaria. En esta línea pueden leerse muchos de los estereotipos, los canales, los lenguajes y los soportes ligados a la cultura de masas. Tal es el caso de la web que Cucurto utiliza para anticipar algunos poemas, también capítulos o fragmentos de alguna novela. Muestra de ello son, entre otros, *Hasta quitarle Panamá a los yanquis* o *Cosa de negros*. A diferencia de la primera, esta última no es publicada en la web de Eloísa Cartonera sino en el espacio virtual de *La idea fija. Revista bastante literaria*.<sup>16</sup> Ambas *nouvelles* son enmarcadas vía web en el formato por entregas, que tiene como principio la democratización de la lectura al apostar a un público masivo sirviéndose de la prensa y de su distribución.<sup>17</sup> Me atrevo a decir que este principio democratizador es el mismo que persigue Cucurto cuando incorpora su obra a la web como espacio de difusión, a la que además promueve con una estética *fluo* y de colores estridentes como si se tratara de los afiches *bailanteros*<sup>18</sup> que invitan a bailar a cumbia.

Por otra parte, esa intención de jugar con varios lenguajes masmediáticos puede verse en otro género, también propio de la cultura de masas y que es según García Canclini (2008: 306) constitucionalmente *híbrido* por su intersección entre lo visual y lo literario, lo culto y lo popular, lo artesanal y la producción industrial: el cómic.<sup>19</sup> Dicha condición de hibridez puede relacionarse con lo que Oscar Steimberg señala en "Los poderes de la historieta":

La historieta guardó una relación cambiante con otros medios en todas sus etapas. Tomó del cine características del encuadre (especialmente después de 1930, con Milton Caniff); incluyó sus personajes (Carlitos, Laurel & Hardy, Harold Lloyd en la primera época); reprodujo estilos de diseño probados ini-

---

<sup>16</sup> Se trata de una versión previa a la publicada en 2003 por Ediciones Interzona; se publica en los números 1, 2 y 3 (abril y septiembre de 2000 y abril de 2001).

<sup>17</sup> Véase Adolfo Prieto 1988, especialmente la introducción y los capítulos I y II.

<sup>18</sup> Las bailantas son salones de baile popular donde hay músicos en vivo que ejecutan por lo general cumbia, cuarteto o música tropical similar a la salsa.

<sup>19</sup> Acerca del cómic como género y la fundación del discurso sobre la historieta en Argentina véase Masotta (1968, 1970), Romano (1972), Saccomanno-Trillo (1980), Steimberg (2013), Vázquez (2010) y Berone (2011). Estos dos últimos sintetizan y ponen en diálogo, entre otras teorías críticas, las corrientes mencionadas.

cialmente en el dibujo animado; continuó en algunos casos con estilos de representación característicos de la novela ilustrada (en series como *El príncipe valiente*); tomó giros idiomáticos y niveles de lenguaje de la novela rosa o de la novela negra según los casos. A su vez, proveyó de temas y personajes al cine (hay muchísimos ejemplos, entre los cuales pueden citarse *Superman*, *Batman*, *Blondie*, *Li'l Abner*); fue tomada en conjunto como materia artística por las corrientes pop; proveyó de recursos narrativos a un género posterior, como la fotonovela; fue explotada en comunicaciones publicitarias. (Steimberg 2013: 43-44)

Al analizar la cultura popular en América Latina William Rowe y Vivian Schelling (1991: 141) advierten que el material más leído en el contexto contemporáneo son la fotonovela y la historieta. Este material, al igual que el folletín,<sup>20</sup> corresponde a situaciones de tiempo de lectura fragmentario y de limitado alfabetismo. Sin embargo, cabe advertir que proponer un público de *limitado alfabetismo* no niega que leer historietas constituye una tarea particularmente activa, con componentes que se originan en intereses de tipo no solo psicológico e ideológico sino también literario y estético: leer historietas es reconocer de forma constante estilos, trucos narrativos, "escrituras" que recubren el relato de un modo más básico y continuo que en las presentaciones de la televisión (Steimberg 2013: 45).

En 1968 Óscar Masotta actúa como co-director de la *Bienal Internacional de la Historieta* (patrocinada por el Instituto Di Tela y la Escuela Panamericana de Arte) y lleva adelante la revista *Literatura Dibujada, Serie de Documentación de la Historieta Mundial*.<sup>21</sup> En la presentación de esta revista, Masotta define a la *historieta* como *literatura dibujada*, lo cual no refiere a una interacción pacífica entre arte verbal y arte visual, sino que lo sitúa en una tensión problemática entre códigos semiológicos enfrentados.<sup>22</sup> En este sentido, el cómic se sitúa en los márgenes del campo de las artes visuales y de las artes verbales debido a sus códigos mixtos y a sus estructuras híbridas de significación. Esto es: "textos que surgen y producen sentido en el cruce o en la combinación de diferentes materialidades significantes (la imagen y la palabra escrita)" (Berone 2011: 110). Dicha condición de hibridez (que cruza diferentes lenguajes provenientes de distintas artes) puede ser leída en relación a la literatura que propone Cucurto, puesto que ésta se sirve no sólo de la cultura letrada (la biblioteca de escritor),

<sup>20</sup> A diferencia del folletín que evoluciona en la radionovela y luego en la telenovela, la historieta por su representación pictórica establece una filiación más inmediata con el cine que con la radio o la televisión. No obstante, la historieta y el cine guardan sus diferencias por ejemplo en las estructuras relacionales entre lo visual y lo verbal: "mientras que en el cine sonoro el desarrollo narrativo se apoya o completa con los signos orales del lenguaje verbal, en la historieta, en cambio, lo verbal se asocia a lo visual sólo a través de la mediación de la escritura" (Berone 2011: 31).

<sup>21</sup> Ésta sólo cuenta con tres números, que son publicados entre noviembre de 1968 y enero de 1969.

<sup>22</sup> Esto habilita en un futuro el establecimiento del cómic como un objeto de estudio para las ciencias sociales y los estudios sobre la comunicación de masas.

sino también de la cultura de masas: el cine, la radio, las historietas, la cumbia y la televisión.

Dentro del libro *Las Aventuras del Sr. Maíz*, el lector encuentra un paratexto didáctico cuya estética es la del *fanzine*: se trata de un pequeño armado de hojas sueltas fotocopiadas en blanco y negro. Presentar dentro de un libro publicado por una editorial de prestigio justamente un *fanzine* es ubicarse en un lugar provocador en tanto el *fanzine* históricamente está ligado a un espíritu revolucionario, marginal, contracultural que intenta formar un circuito de comunicación alternativo al tradicional donde se pueda publicar de forma libre y sin ataduras ni intereses para con terceros; a la vez que posibilita el canal de acceso y de distribución de novelas populares o cómics, entre otros (Lara 1976; Barreiro 2001).

El *fanzine* de Cucurto se titula "Jugá con el ladrón. Para extranjeros y nativos" y promueve el regalo de un libro de la Editorial Interzona si se acumulan 6900 puntos, lo que, claramente, estaría traicionando el espíritu del *fanzine* puesto que el premio lo otorga la editorial. No obstante, este soporte le sirve a Cucurto para asumir ese rol marginal respecto de la literatura hegemónica en tanto los juegos consisten en corregir un párrafo de la *nouvelle* de Cucurto sacando los "adjetivos que están de más" (2005: s/p), colorear la respuesta correcta sobre dónde nació Cucurto y colorear también las estrellitas que contienen los nombres de aquellos autores a los que Cucurto NO les ha robado, definir qué lugar de Dominicana es igual a uno de la República Argentina, establecer verdadero o falso sobre la tradición del Sr. Maíz, responder a preguntas sobre la obra, unir con una línea los personajes y sus apodos, explicar cómo debe reponerse correctamente una góndola que, según el gráfico, "Cucurto no repuso", marcar un "error grave de la narración", y por último, completar con tres palabras como máximo a qué autores les robó Cucurto, en qué supermercados fue empleado, de qué chicas está enamorado, quién es Ricardo Zelarayán respecto de Cucurto, por qué el personaje principal se despide de los compañeros del supermercado.

Con este *fanzine* –que en una primera mirada parece estar dedicado a los niños y tener un fin didáctico– Cucurto juega a través de los dibujos de Pablo Martín con aquellos tópicos que constituyen su programa literario y, mediante la burla, instala su obra y su nombre como si se tratara de una marca. Aquí Martín caricaturiza a Cucurto hiperbólicamente y, en esos términos, dibuja un *negro* prototipo de la clase trabajadora tal como se representa el personaje literario, pero con los rasgos fisionómicos de Vega (es el mismo procedimiento que hace Vega –y que analicé en la primera parte de este artículo– cuando utiliza en las tapas de los libros una fotografía de sí mismo pero disfrazado del personaje del sello Cucurto: el curandero, el militar independentista, el *negro* de los pastizales). Esta caricatura entonces recupera de forma desviada el pliegue autoral que aparece como uno de los tópicos de la obra literaria. El personaje de Martín, como el de la obra de Cucurto, se muestra alegre, sonriente. Y en esa sonrisa plena que ocupa a lo ancho casi toda la cara se ve reflejada la *alegría del pobre*, que es otro de los temas recurrentes en la literatura *cucurtiana*. Vestido con *jeans* (tal vez *rica lewis*) y con una remera que dice en grande *Soda Chispal* –como si fuera un

repartidor de esta marca-<sup>23</sup> aparece en toda una página como si se tratara de un héroe. Sin embargo, en el reverso de la misma, este personaje porta un antifaz y carga una bolsa. En el detalle de sus pies –con zapatillas de cordones desatados- se distingue la acción de estar corriendo sigilosamente. Estos detalles de la imagen visual hacen que no se necesite de un guion en tanto es fácilmente recuperable la idea de que se trata de un ladrón escapándose de algo o de alguien. Esta página en su anverso y reverso remite así al “yo” cucurtiano devenido en *negro choro*, protagonista antihéroe de su literatura.

El dibujante Pablo Martín hace reaparecer estas caricaturas de Cucurto en las *Cucurietas Mágicas*. Vega (quien aquí también firma como Cucurto) escribe el guion de estos *comics* que publica en la editorial Eloísa Cartonera<sup>24</sup> en 2006 y que Pablo Martín incorpora a su weblog en 2009. Unos años después, la editorial Emecé publica varios de ellos en las últimas páginas del libro *Hasta quitarle Panamá a los yanquis* (2010: 213-221).<sup>25</sup>



Fig. 1. *Cucurietas Mágicas* (Cucurto- Martín 2006)

<sup>23</sup> En clara alusión a su primera obra narrativa que además es éxito de ventas: *Cosa de negros*. Ese negro que tiene sexo entre los pastizales y que aparece en la imagen de tapa tiene un buzo rojo con la misma inscripción.

<sup>24</sup> El proyecto de Eloísa Cartonera se funda, en 2002, a partir de la crisis socio económica y política del 2001 y tiene como premisa una función cooperativista. En este proyecto colaboran con sus textos varios escritores de renombre como Ricardo Piglia, César Aira, Rodolfo Enrique Fogwill, los chilenos Gonzalo Millán y Sergio Parra, el brasilero Haroldo de Campos y el peruano Osvaldo Reynoso, por citar algunos. Y también colaboran cartoneros que arman con cartón pintado las tapas de los libros de dichos autores.

<sup>25</sup> Las citadas fueron tomadas en su totalidad de la página web de Pablo Martín (<http://pmhistorietas.blogspot.com.ar/2009/11/cucurietas-magicas-guion-de-washington.html>).

Martín reduplica en sus dibujos los personajes estereotípicos de la literatura cucurtiana y a través de las imágenes cuenta una historia; es decir, lleva a cabo el proceso visual del tiempo narrativo. Pero además, en esta tira está presente la estructura verbal guionada por el mismo Cucurto. De esta manera lo visual se conjuga con lo verbal a través de la escritura mediante el globo. Éste “aporta un indicador visual para una serie perceptual diferente (un fenómeno sonoro: la voz)” (Berone 2011: 32). Así, imagen visual e imagen verbal suman sus recursos desde la ironía: a partir del ejemplo de Michael Jackson,<sup>26</sup> el protagonista del cómic advierte que “no hay cómo ser blanco” y, en consecuencia, el *negro* hará cualquier cosa para seguir esta premisa. No importa cuánto se modifique su aspecto, puesto que seguirá cargando con el estigma y la estética del *negro pobre* [Fig.1].

Las *Cucurietas* recuperan a partir del guion el lenguaje exacerbado, escatológico y provocador de la literatura *cucurtiana*. Pero, además, los dibujos en sí mismos generan un efecto de lectura en sintonía con el humor burlón que despliega la literatura *cucurtiana*. Así, el personaje del cómic Cucurto devora literatura como si se tratara de un sándwich. Y en el cuadro de al lado parece estar sentado en un inodoro defecando los nombres de aquellos autores a los que dice *plagiar*: Lezama, Rulfo, Góngora, Sarduy y Arenas. Este cómic habilita entonces una doble interpretación. Por un lado, se trata de una especie de *antropofagia literaria*: devora gran parte de lo que constituye el canon literario hispanoamericano para luego asimilarlo y reconvertir aquello que leyó en la producción de un nuevo tipo de literatura. Por el otro lado, se habilita una segunda lectura –incluso más *cómica*– ligada al procedimiento de Cucurto de instalarse como el gran escritor, el más importante de la literatura actual, el gran devorador del canon, el que trae algo nuevo para imponerse sobre el resto y el que “se caga” en la *buena* literatura y en las ideas hegemónicas sobre el valor literario y el buen gusto [Fig. 2].

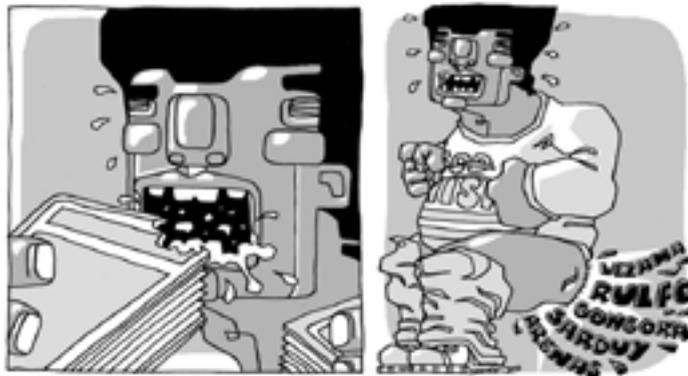


Fig. 2. Detalle de “¡Washington Cucurto se confiesa! Reflexiones al azar”. *Cucurietas Mágicas* (Cucurto- Martín 2006)

<sup>26</sup> Este nombre aparece *mal* escrito en el guion de la historieta, lo cual se corresponde con los constantes errores ortográficos de la escritura *cucurtiana*. Cucurto en tanto *negro ignorante*, no sabe inglés.

Los lugares de pertenencia como la cumbia también aparecen representados en estos *comics*. En “El mismísimo Washington Cucurto nos trae del Caribe a sus dominicanas del demonio” el personaje de Cucurto dice que es la primera vez que aparece dibujado y presenta a Pablo Martín metonímicamente en la imagen de un lápiz. En la segunda página (esta historia se compone de tres páginas marcadas debajo a la derecha con números romanos) [Fig. 3] habla de Constitución como el escenario de las bailantas donde están las *tickis*<sup>27</sup> y, a partir

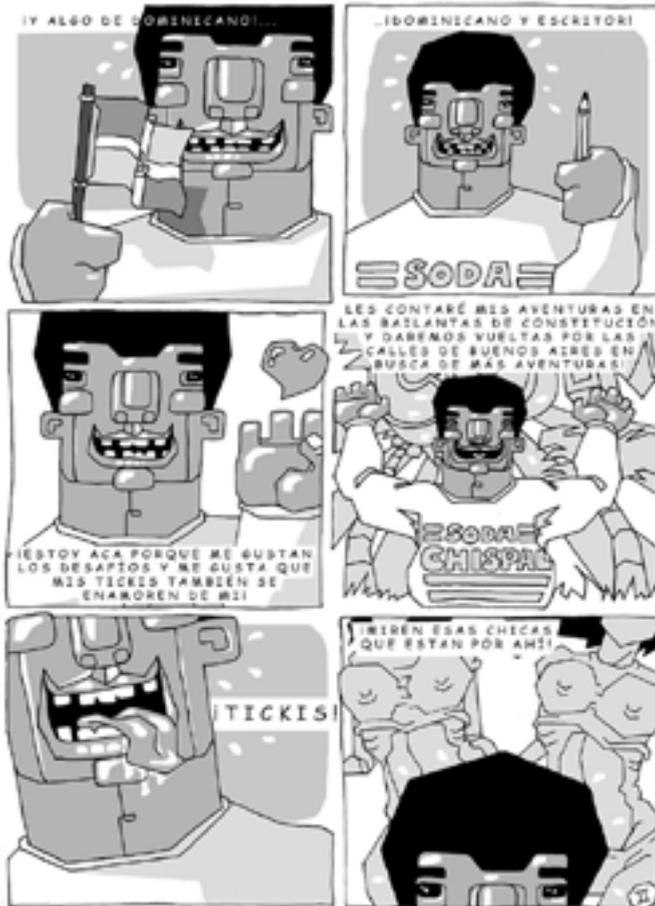


Fig. 3. Detalle de la segunda página de “El mismísimo Washington Cucurto nos trae del Caribe a sus dominicanas del demonio”. *Cucurietas Mágicas* (Cucurto- Martín 2006)

<sup>27</sup> Las *tickis*, en el lenguaje *cucurtiano*, son mujeres jóvenes que suelen viajar en ómnibus e ir a los bailes populares; conocen las letras de cumbia y adoran las telenovelas. Son —en el oxímoron carnavalesco (Bajtin 1974, 1991) que habilita la literatura *cucurtiana* donde el sirviente de día es rey de noche- las “reinas visibles- invisibles del barrio” (2003: 62). Al finalizar “Noches Vacías” hay un “Postscriptum” donde el narrador dice haber tomado esta palabra del habla de un amigo y posteriormente define lo que es una *ticki* (2003:61- 62).

del encuentro con ellas, promete el relato de nuevas aventuras (que se traduce en más cómics). La última viñeta cierra la página con la frase “Miren esas chicas que están por ahí” en alusión a las dominicanas, paraguayas, bolivianas y peruanas que están en la bailanta de Constitución; y que no son otras –según afirma el personaje en la última página que cierra esta secuencia- que “las dominicanas de *La máquina de hacer paraguayitos... Mi best-seller*”:

Varias de las *Cucurietas* son publicadas por Emecé en el mismo libro de *Hasta quitarle Panamá a los yanquis*. Este formato cambia la tapa de la versión *web* –de colores estridentes con un gran cartel de Eloísa Cartonera que hace pensar en los afiches de cumbia [Fig. 4] - y en su lugar aparece un dibujo de Pablo Martín [Fig. 5].<sup>28</sup> La ilustración de tapa presenta en el centro a un *negro* que no es el mismo de las *Cucurietas* aunque sí es parecido. Sin embargo, éste



Fig. 4. Tapa de *Hasta quitarle Panamá a los yanquis* versión *web* (2005)

tiene un bate de béisbol en la mano y una nariz marcadamente ancha, lo que parece remitir al tipo afroamericano de América Central (en este caso particular, panameño). Detrás de él, una chica de shorts y pequeñísimo top sostiene una banderita de Panamá, una *ticki* en la lógica de la poética *cucurtiana*. Todo esto, entre rayos de colores que parecen imitar las luces que presentan al *rey de la cumbia* en una noche en el *Bronco* del barrio de Constitución [Fig. 5].

Esta versión impresa pierde la fuerza del color que presenta la versión *web*, puesto que los dibujos de Martín –salvo en la tapa- aparecen en blanco y negro, mientras que en el versión *web* se incorpora el color. Los dibujos tienen los mismos rasgos que los de las *Cucurietas*, y el personaje de Cucurto está caricaturizado de la misma forma. Sin embargo, en el tratamiento del color se

<sup>28</sup> Ambas imágenes de tapa están públicamente disponibles en internet.

observa la diferencia en tanto éste construye un universo de significación que sustituye al guion.

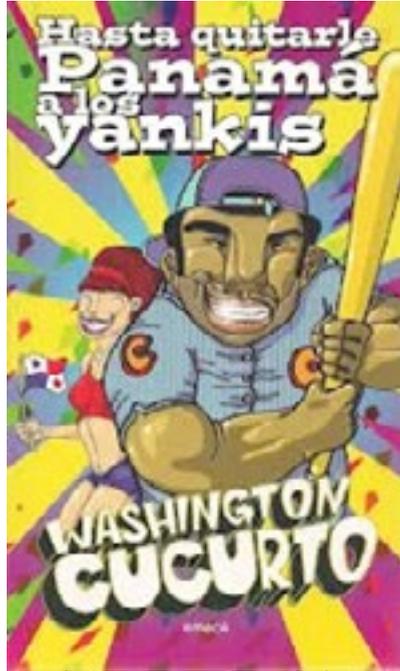


Fig. 5. Tapa de *Hasta quitarle Panamá a los yanquis* versión impresa (2010)

Por otra parte, en el formato *web* Pablo Martín ilustra episodios de cada una de las entregas de la *nouvelle*, lo que equivale a una adaptación de la obra literaria.<sup>29</sup> No aparece el guion de Cucurto y tampoco hay *globos* en estas ilustraciones. El formato no es el de la tira del *comic* sino el de viñetas que acompañan y representan las entregas de la *nouvelle*. No obstante, si se reunieran todas estas viñetas bien podría pensarse en una narración en imágenes. Sus dibujos construyen desde la imagen visual al *negro pobre/rey de la cumbia por la noche* de la obra *cucurtiana*. Ejemplo de ello es el siguiente dibujo [Fig. 6]: el rey de la cumbia se pone *Axe*<sup>30</sup> (un desodorante que *utiliza como perfume*) en el pelo y en las partes íntimas bien denotadas –como en la obra literaria–, mientras se prepara para ir al *Bronco* con su camisa blanca decorada en colores chillones. También como en la obra literaria, el exceso de color parece querer ocultar la pobreza.

<sup>29</sup> En el formato papel aparecen los dibujos pero en menor escala y en blanco y negro.

<sup>30</sup> Esta marca de desodorantes y geles de ducha hizo famoso lo que se dio a conocer como el “efecto Axe”. Éste consiste en que toda mujer caerá rendida a los pies de aquel hombre que desprenda la fragancia en cuestión. Cabe aclarar la gran polémica que suscitan aún hoy sus campañas publicitarias en tanto transmiten una imagen de mujer sometida a la voluntad del hombre, sin juicio, dominada por éste a través del uso de dicho producto. Las publicidades de Axe-como la obra de Cucurto- hiperbolizan y se burlan de esta forma, de esos imaginarios estereotípicos.

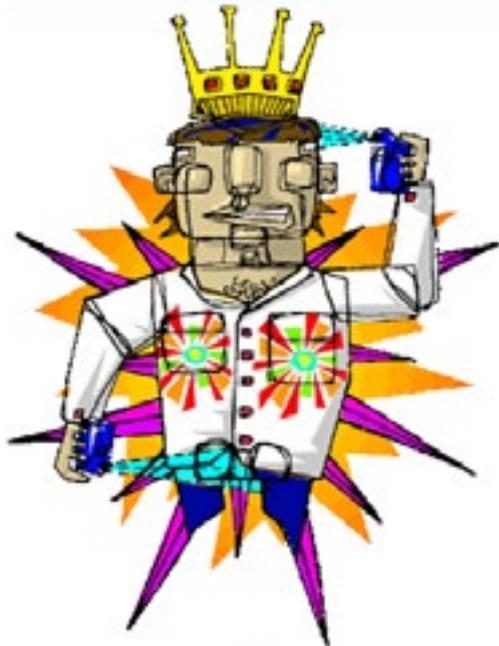


Fig. 6. Tomado de la primera entrega: "El rey de la cumbia" de *Hasta quitarle Panamá a los yanquis* (2005)

Ambas historias, la literaria y la gráfica, establecen un diálogo *transmedial* puesto que Pablo Martín recrea en imágenes visuales aquello que Cucurto propone en su poética. De esta manera, puede reponerse la situación que expresa la siguiente viñeta [Fig. 7] a partir de la expresión de los rostros, del naranja de la



Fig. 7. Tomado de la tercera entrega: "Amor con tomates podridos" de *Hasta quitarle Panamá a los yanquis* (2005)

estrella que explota en una estrella más grande y amarilla, y que en su expansión se extiende a lo largo de todo el cuadro. Esto es: el grito que remite a la reprimenda de los dos repositorios de los cuales uno puede ser Cucurto.

No obstante, cabe advertir que la imagen no sólo establece una relación de reproducción de la palabra escrita sino que el arte visual coexiste con el arte verbal, y en este sentido, su coexistencia no es armoniosa. La enunciación se desdobra en dos instancias: la verbal y la visual, que jamás coinciden completamente. Si bien la imagen puede ir más allá de la palabra e incluso construir sentido en otra dirección, el hecho de trabajar como co-autores en el caso de las *Cucurietas* o bien de publicar los dibujos como ilustraciones de los textos hace que la imagen quede un tanto supeditada a la intención verbal y a la literatura que acompaña como su paratexto.<sup>31</sup>

### 3. CONCLUSIONES PARA UNA LITERATURA LEÍDA EN CLAVE *TRANSMEDIAL*

En el procedimiento de desdoblarse Cucurto –que al mismo tiempo es Vega– opta por correrse de la figura de autor, colocarse en otro plano, dislocarse. Para ello se sirve de una estética caracterizada por la *mezcla*, lo *híbrido* y lleva esto a su extremo. Las autorreferencias a sí mismo y a su obra no son sólo literarias sino que opta también por apropiarse de un estilo gráfico que usa para construirse y seguir definiendo, fragmentariamente en cada una de sus obras, esa subjetividad *negra chora marginal cucurtiana*. El personaje Cucurto, aun en su caricatura, se vuelve la copia de una copia, un *simulacro* (Baudrillard 1978) que se actualiza no sólo en cada obra literaria sino también en cada viñeta y en cada cómic. No obstante, como advierte Boris Groys (2009: 5-6), en la cultura contemporánea la imagen (y en este sentido, también puede pensarse el personaje Cucurto) está en permanente circulación de un medio a otro, y de un contexto a otro en tanto la topología de las redes de comunicación actuales, traducción, distribución de imágenes es completamente heterogénea. Así, las imágenes son constantemente transformadas, reescritas, reeditadas y reprogramadas debido a su circulación en estas redes, lo que hace que en cada paso sean alteradas. Esto genera que la copia afecte al original como el original afecta asimismo a la copia y en el proceso de circular por y entre varios medios y soportes hace que la copia se convierta en una serie de diferentes originales. En este sentido, una copia es en cada contexto, siempre un nuevo original.

De esta manera, la *literatura* que propone Cucurto se asocia a un proyecto democratizador que intenta acercarse a un público masivo mediante otro arte que es en sí mismo híbrido como el cómic y hace de su personaje literario también un personaje gráfico. Su literatura abre la frontera a partir de nuevos campos de expansión y en este sentido se rompe el límite de lo específicamen-

---

<sup>31</sup> Podrían establecerse otras hipótesis de lectura respecto a si la imagen visual funcionaría independientemente de la intención literaria. Si bien el trabajo de Martín se sostiene como arte secuencial independiente de la obra de Cucurto, a los fines de este artículo resulta enriquecedor el diálogo que puedo establecer entre la literatura de Cucurto y las tiras analizadas.

te literario. Se conjugan diferentes soportes, medios y canales de circulación a partir de los cuales Cucurto –en esa *transmedialidad*- (re)construye su poética.

#### OBRAS CITADAS

- Adamovsky, Ezequiel (2012): *Historia de las clases populares en la Argentina. Desde 1880 hasta 2003*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Aristóteles (1984): *Poética*. Buenos Aires, Leviatan.
- Bajtin, Mijail (1991): "Carnaval y literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa", *Revista Eco*, n.º 129, pp. 311- 338.
- (1974): *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Barcelona, Barral.
- Barreiro, Roberto (2001): *Historia de los fanzines de historieta en Argentina*. Buenos Aires, Libros en red.
- Baudrillard, Jean (1978): *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós.
- Bernabé, Mónica (2011): "Latinoamérica en Argentina: Washington Cucurto y su máquina de hacer paraguayitos", *Hispamérica. Revista de Literatura*, año xl, n.º 120. Material cedido en pdf por la autora.
- Berone, Lucas (2011): *La fundación del discurso sobre la historieta en la Argentina. De la "operación Masotta" a un campo de dispersión*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
- Coma, Javier (1979): "Comics by Coma". En: *Totem 7*. Madrid, Nueva Frontera, pp. 97-99.
- (1981): *Y nos fuimos a hacer viñetas*. Madrid, Penthalon.
- Eisner, Will (1998): *El cómic y el arte secuencial. Teoría y práctica de la forma de arte más popular del mundo*. Madrid, Norma.
- García Canclini, Néstor (2008): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Paidós.
- Gerbaudo, Analía (2012): "Fantasías de intervención: literatura argentina y teoría literaria en las aulas de la universidad pública de la posdictadura (1984-2003)", *Ensemble*, n.º 8, pp. 1- 25.
- Giunta, Andrea (2009): *Poscrisis. Arte Argentino después de 2001*. Buenos Aires, Siglo xxi.
- Gorelik, Adrián (2013): *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires, Siglo xxi.
- Groys, Boris (2009): "Politics of installation", *E- Flux Journal*, n.º 2, pp. 1-8. Disponible en <<http://www.e-flux.com/journal/politics-of-installation/>> [última visita: 12.12.2013].
- Halperín Donghi, Tulio (1992): *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires, CEDAL.
- Higgins, Dick (2007): *Horizons*. Nueva York, Ubu Editions.
- Klinger, Diana Irene (2007): *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, Joao Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago*. Río de Janeiro, 7Letras.
- Kraniauskas, John (2002): "Revolución- Porno: El fiord y el estado Eva- peronista". En: Hermann Herlinghaus (ed.): *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, pp. 295-313.

- Lara, Antonio (1976): "El mundo de los fanzines", *El País*: <[http://elpais.com/diario/1976/07/23/cultura/206920810\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1976/07/23/cultura/206920810_850215.html)> [última consulta 12.11.2014].
- Leitao, Paula (2003): "El hombre de los mil nombres y un rostro", *VOX virtual*, vol. ii, n.º 15. Disponible en <<http://www.elistas.net/lista/voxvirtual/archivo/msg/19/#Tripofi>> [última visita: 12.12.2012].
- Ludmer, Josefina (2010): *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Masotta, Oscar (1968): "Presentación", *Literatura Dibujada*, n.º 1, pp. 3-6.
- (1970): *La historieta en el mundo moderno*. Buenos Aires, Paidós.
- Molina, Cristian (2012). "Una máquina del robo atolondrado. Los relatos de mercado de Washington Cucurto", *Argus-a*, vol. i, n.º 5. Disponible em <<http://www.argus-a.com.ar/ensayos-essays/225:una-maquina-del-robo-atolondrado.html>> [última visita: 10.08.2012].
- Novaro, Marcos (2006): *Historia de la Argentina contemporánea. De Perón a Kirchner*. Buenos Aires, Edhasa.
- (comp.) (2002): *El derrumbe de lo político en el ocaso de la convertibilidad*. Buenos Aires, Norma.
- Novaro, Marcos, y Palermo, Vicente (comps.) (2004): *La historia reciente. Argentina en democracia*. Buenos Aires, Edhasa.
- Porrúa, Ana (2003): "Un barroco gritón", *Bazar Americano*, año xi, n.º 38. Disponible en <<http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=204&pdf=si>> [última visita: 08.08.2012].
- Prieto, Adolfo (1988): *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Robin, Regine (2005): "La autoficción. El sujeto siempre en falta". En: Leonor Arfuch (comp.): *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires, Prometeo Libros, pp. 45-58.
- Rodríguez, Eva (2005): "Yo prefiero escribir como quien baila cumbia", *Los Andes*: <<http://archivo.losandes.com.ar/notas/2005/4/2/cultura-149045.asp>> [última visita: 04.06.2009].
- Romano, Eduardo (1972): "Examen de la historieta". En: AA.VV: *Historia de la literatura universal* 14. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 133-144.
- Romero, José Luis (1993): *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires, Huemul.
- Rowe, William y Vivian Schelling (1991): *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*. México DF, Grijalbo.
- Saccomanno, Guillermo y Carlos Trillo (1980): *Historia de la historieta argentina*. Buenos Aires, Récord.
- Solomianski, Alejandro (2002): "Argentinidad y negritud: identidades secretas", *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, año x, n.º 19, pp. 145-159.
- (2003): *Identidades secretas. La negritud argentina*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Steimberg, Oscar (2013): *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Schettini, Ariel (2003): "Las puertas del cielo", *Página 12. Suplemento Radar Libros*: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-684-2003-08-10.html>> [última visita: 10.12.2012].

- Vázquez, Laura (2010): *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires, Paidós.
- Vega, Norberto Santiago como:
- Anachuri, Humberto (2008): *Macanas*. Buenos Aires, Belleza y felicidad.
- (2009): "Opinión", *Ni a palos. Suplemento Joven del Diario Miradas al Sur*: <<http://www.niapalos.org/>> [última visita: 05.01.2013].
- Cucurto, Washington: 8 Entregas: 1. *El rey de la Cumbia* (1ª entrega 05/01/2005), 2. *Paraguayito de mi corazón* (2ª entrega 12/01/2005), 3. *Amor con tomates podridos* (3ª entrega 19/01/2005), 4. *Dos paraguayas* (4ª entrega 26/01/2005), 5. *El barrio de las siervas* (5ª entrega 02/02/2005)<sup>32</sup>, 6. *Día de los enamorados* (6ª entrega 09/02/2005), 7. *Buscando a Margarita* (7ª entrega 16/02/2005) y 8. *Un corazón en llamas* (8ª y última entrega 23/02/2005). <<http://www.eloisacartera.com.ar/cucurto.html>> [última visita: 01.12.2012].
- (2008): *1810. La Revolución de Mayo vivida por los negros*. Buenos Aires, Emecé.
- (2003): *Cosa de negros*. Buenos Aires, Interzona.
- (2006): *El curandero del amor*. Buenos Aires, Emecé Editores.
- (2010): *Hasta quitarle Panamá a los yanquis*. Buenos Aires, Emecé.
- (2005a): *La máquina de hacer paraguayitos*. Buenos Aires, Mansalva.
- (2005b): *Las aventuras del Sr. Maíz*. Buenos Aires, Interzona.
- Cucurto, Washington, y Martín, Pablo (2006): *Cucurietas Mágicas*. Buenos Aires, Eloísa Cartonera.

---

<sup>32</sup> Esta entrega fue publicada aisladamente en 2007 en una antología compilada por Juan Terranova sobre los barrios de Buenos Aires: *Buenos Aires / Escala 1:1 Los barrios por sus escritores*.