

# AVERÍAS LITERARIAS

ENSAYOS CRÍTICOS SOBRE CÉSAR AIRA

Felipe A. Ríos Baeza  
Alicia V. Ramírez Olivares,  
Alejandro Palma Castro  
Alejandro Ramírez Lámbarry  
(Editores)

AFÍNITA EDITORIAL

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ISBN: 978-607-8013-30-2

AVERÍAS LITERARIAS  
ENSAYOS CRÍTICOS SOBRE CÉSAR AIRA



Colección  
Transeúntes

AVERÍAS LITERARIAS  
ENSAYOS CRÍTICOS SOBRE CÉSAR AIRA

Felipe A. Ríos Baeza  
(Editor)

Manuel Asensi Pérez • Felipe A. Ríos Baeza  
Aída Nadi Gambetta Chuk • Kevin Perromat  
Edgar Antonio Robles Ortiz • Samantha Escobar Fuentes  
Alma Guadalupe Corona Pérez • Diana Isabel Hernández  
Juárez • Javier Hernández Quezada  
Gustavo Pierre Herrera López  
María del Carmen Griselda  
Santibáñez Tijerina • Cecilia Concepción Cuan Rojas  
Alberto del Pozo Martínez • Gonzalo Hernández Baptista  
Alexandra Saavedra Galindo • Alejandro Lámbarry  
Alicia Verónica Ramírez Olivares • Alejandro Palma Castro

AFÍNITA EDITORIAL  
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

## ÍNDICE

Para esta publicación cada colaboración y todas en su conjunto se han sometido a dictámenes de pares y de los sellos editoriales respectivos.

Este libro es resultado de los trabajos del Cuerpo Académico «Intertextualidad en la literatura y cultura hispanoamericanas». Integrantes: Dra. Alicia Verónica Ramírez Olivares (responsable), Dr. Felipe Adrián Ríos Baeza (editor general), Dr. Alejandro Palma Castro y Dr. Alejandro Ramírez Lámbarry.


Primera edición 2014

© D.R. 2014 AFÍNITA EDITORIAL MÉXICO S. A. DE C. V.  
Golfo de Pechora núm. 12-B  
Lomas Lindas, C. P. 52947  
Atizapán de Zaragoza  
Estado de México

© D.R. 2014 BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA  
4 Sur, núm. 104  
Centro Histórico, C.P. 72000  
Puebla

ISBN: 978-607-8013-30-2

Queda prohibida, salvo excepción prevista por la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de la propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual.

IMPRESO EN MÉXICO  PRINTED IN MEXICO

9	Presentación
11	<i>Prólogo:</i> <i>La literatura averiada de Aira</i> Felipe A. Ríos Baeza, Manuel Asensi Pérez
	PRIMERA PARTE
	DE LA «MALA LITERATURA» A LOS ENGRANAJES DE LA FICCIÓN BREVE: EJES DE LA POÉTICA DE CÉSAR AIRA
19	<i>Lo excéntrico y lo paródico en las novelas de César Aira</i> Aída Nadi Gambetta Chuk
37	<i>Bondades y maldades de la «literatura mala». Paradojas de juicio y valor en la obra de César Aira</i> Kevin Perromat
65	<i>El último renovador de la literatura hispánica: El proceso creativo como proyecto literario en César Aira</i> Edgar Antonio Robles Ortiz
83	<i>César Aira: Del cuento breve y su autodeconstrucción</i> Felipe A. Ríos Baeza
	SEGUNDA PARTE
	PORMENORES NARRATIVOS: DE LOS FANTASMAS A PARMÉNIDES
105	<i>El espacio en Los fantasmas de César Aira</i> Samantha Escobar Fuentes
121	<i>Si Los dos payasos fueran personajes de tu vida y la mía. Una propuesta al margen</i> Alma Guadalupe Corona Pérez, Diana Isabel Hernández Juárez

- 137 El congreso de literatura: *de la superfetación mental al barroco depurado*  
Javier Hernández Quezada
- 153 *Imprevisibilidad y sabotaje aireano en El congreso de literatura*  
Gustavo Pierre Herrera López
- 173 *La historia y la ficción en la vida de Rugendas, el pintor viajero*  
María del Carmen Griselda Santibáñez Tijerina,  
Cecilia Concepción Cuan Roja
- 191 *De artistas y monstruos: variaciones del Künstlerroman en dos novelas de César Aira*  
Alberto del Pozo Martínez
- 213 «*Lo insignificante es mundo*». *Primera aproximación a la minificción de César Aira*  
Gonzalo Hernández Baptista
- 229 *Perinola, autor de Sobre la naturaleza*  
Alexandra Saavedra Galindo
- TERCERA PARTE  
MODOS DE HACER RIZOMA: OTROS TEMÁTICAS AIREANAS
- 255 *Animalidad, animal y anómalo en tres textos de César Aira*  
Alejandro Lámbarry
- 269 *¿Qué hace César Aira cuando no inventa? Del Diccionario de autores latinoamericanos a Alejandra Pizarnik: los vericuetos del campo literario*  
Alicia Verónica Ramírez Olivares,  
Alejandro Palma Castro

## PRESENTACIÓN

El propósito de estas publicaciones es otorgar planteamientos orientadores acerca de la obra de escritores hispanoamericanos contemporáneos que han obtenido visibilidad por mérito propio en el ámbito cultural, desde finales del siglo xx hasta la fecha, con el fin de que los documentos aquí editados contribuyan al estudio profundo de una poética particular, además de ser una herramienta para que la comunidad universitaria interesada se acerque a estos espacios de promoción de vanguardia analítica.

De esta manera, en su constante interés por el estudio de la letras y la teoría literaria contemporáneas, el Cuerpo Académico «Intertextualidad en la literatura y cultura hispanoamericanas», de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, ha aunado esfuerzos para materializar un volumen en el que se revise críticamente el aporte de un escritor de la más novísima generación, desde una fresca perspectiva académica que paulatinamente ha ido incorporando y aplicando nuevos modelos analíticos.

Luego de los primeros y exitosos volúmenes *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular* (2010), *Juan Villoro: Rondas al vigía* (2011) y *Enrique Vila-Matas: Los espejos de la ficción* (2012), se ha querido continuar esta colección de nuevas perspectivas académicas con el presente título *Averías literarias: Ensayos críticos sobre César Aira*, un volumen dedicado al estudio crítico de la obra de este escritor argentino, nombre de relevancia internacional, estudiado y discutido desde múltiples puntos de vista.

Este libro incluye, además del valioso trabajo de los miembros del mencionado Cuerpo Académico de la BUAP, el fundamental aporte de reconocidos estudiosos internacionales de las letras hispanoamericanas, a quienes nuevamente agradecemos la deferencia y la notable relevancia de sus propuestas: Alexandra Saavedra Galindo, Javier Hernández Quezada, Alberto Del Pozo Martínez, Gonzalo Hernández Baptista, Gustavo Pierre Herrera López, Kevin Perromat Augustín y Edgar Antonio Robles Ortiz. Asimismo, agradecemos el aporte de los catedráticos de casa, por haber decidido, ante todo, seguir cultivando un mutuo y provechoso intercambio académico: Samantha Escobar Fuentes, Alma Guadalupe Corona Pérez, Cecilia Concepción Cuan Rojas. Diana Isabel Hernández Juárez y María del Carmen Griselda Santibáñez Tijerina.

## CUERPO ACADÉMICO

«INTERTEXTUALIDAD EN LA LITERATURA  
Y CULTURA HISPANOAMERICANAS»

Dra. Alicia Verónica Ramírez Olivares (responsable)

Dr. Felipe Adrián Ríos Baeza (editor general)

Dr. Alejandro Palma Castro

Dr. Alejandro Ramírez Lámbarry

## PRÓLOGO.

## LA LITERATURA PLEGADA Y AVERIADA DE CÉSAR AIRA

Felipe A. Ríos Baeza

Manuel Asensi Pérez

Algo pasa en la literatura (algo se avería en los convencionalismos literarios) cuando Aira escribe literatura.

Ya es célebre la frase del joven escritor argentino Fabián Casas, en su ensayo «Tarde en la noche, viendo a Cortázar», donde sentencia: «Aira le hizo mucho mal a la literatura, la partió en dos, antes y después de él» (12). Casas, por supuesto, asume la actividad literaria como un circuito cultural, un *campo*, al decir de Pierre Bourdieu, que ha trascendido la mera operación escritural. Cuando Casas habla de literatura lo hace en un sentido incluso transtextual: para él, detrás de un libro debería existir un sujeto con un gesto social muy propio. Por eso el escritor mayormente opuesto a Aira, en tanto estética pero también en tanto posición política, es Julio Cortázar, quien «desprecia a los escritores que no piensan hacer la revolución, defiende a los escritores de la garcha del *boom*» y «habla de la urgencia de escribir mientras el mundo tiene que cambiar drásticamente» (12).

Aira, pues, acabaría con eso.

Si para la generación de las décadas de 1960 y 1970 Cortázar encarnaba a un sujeto fuerte, convencido de que la literatura, en tanto predicado de ese sujeto, era un arma de efectiva incidencia social, desde *Enma, la cautiva* (1981) Aira trastoca el orden de ese discurso. En varios momentos de su vasta obra, el sujeto que escribe está diluido en un predicado (sus relatos) que lo hacen dudar, a él primero, de su influjo en algún contexto e incluso de su propia identidad. Sus textos no van, pues, orientados hacia

un mundo que debe ser modificado, sino hacia el propio texto que está tratando de escribir, en un plegado que inquietaría a quienes han seguido demasiado de cerca los presupuestos sociales del *boom*.

¿Quién narra en los textos de Aira? ¿Qué narra ese que narra? ¿Cómo distinguir, hablando con propiedad lingüística, al sujeto de la enunciación del sujeto del enunciado, y por tanto la posibilidad de que ese texto vehicule un mensaje importante para el entorno? «Los escritores serios, los grandes gigantes, son mirados de soslayo», dice Fabián Casas; *Cómo me hice monja* (1993), por ejemplo, confirmaría este asunto, trabajando el quiebre de los modelos literarios tradicionales desde la misma enunciación. Lejos de tener certezas, ese narrador de Aira al que todos ven como niño pero que quisiera asumirse como niña, cuenta lo que cuenta desde la duda. En esa duda cabe, no solo el empirismo y la identidad del protagonista, sino también lo que ha sucedido desde que probara el helado de fresa, hasta su muerte en un tarro de la misma sustancia.

En resumen: con el paradigma-Cortázar podía verse el tarro a distancia: denunciarlo, criticarlo, advertir su peligro. Con el paradigma-Aira, el lector está sumergido en su interior hasta la tonsura.

Tras su producción de la década de 1990, dominada por *Los fantasmas*, *El congreso de literatura* y *Los dos payasos*, entre otros; y la del primer decenio del siglo XXI, en la que destacan *Un episodio en la vida del pintor viajero*, *Haikús*, *Parménides* y la recopilación de sus cuentos breves bajo el nombre de *Relatos reunidos*, se confirma lo que, a nivel metaliterario (y solo a ese nivel) parece un proyecto estético: la idea de que la *literatura* y también la idea de *escritor* en América Latina se ha trastocado irremediabilmente, pasando del compromiso ideológico colectivo al compromiso privado y ensimismado para con el texto. En palabras de Casas, «Aira nos cagó» porque la del pringlense es una propuesta que parece cancelar la posibilidad de que la idea misma de literatura (y también de trama, argumento o personaje) se desarrolle y, por tanto, tenga algún tipo de influjo.

Curiosamente, esta opinión extraliteraria punzante, ácida con la figura y obra de César Aira resulta, a nivel textual, una característica fundamental de su poética.

Eso pretende este libro. De eso quieren dar cuenta sus tres secciones, en las que los ensayistas aquí reunidos se han aventurado no solamente a llevar a cabo un análisis particular de obras de Aira de diversas épocas, sino también un balance crítico del momento actual de los estudios sobre el autor.

En la primera parte, titulada *De la mala literatura a los engranajes de la ficción breve: ejes de la poética de César Aira*, hay cuatro artículos que buscan la revelación de los recursos estéticos aireanos, con el fin de determinar su singularidad; lo que equivale a decir su compromiso con el texto más que con el mundo. Primero, Aída Nadi Gambetta Chuk, en su ensayo «Lo excéntrico y lo paródico en las novelas de César Aira», pasa revista al legado aireano, desde *Copi* (1991) a *Margarita: Un recuerdo* (2013), empleando conceptos como la extrañeza y la parodia para concluir que Aira practica el principio de autosimilitud, propio de los fractales, pero para cuestionarlo. A continuación, en «Bondades y maldades de la “literatura mala”». Paradojas de juicio y valor en la obra de César Aira», Kevin Perromat expone cómo la noción de *mala literatura* no solo aparece como comentario sino como función dentro de los registros del autor; así mismo, analiza el modo en que el concepto ha sido interpretado por la crítica, lo que ha contribuido a construir una determinada figura de escritor dentro del sistema literario argentino e hispánico. Luego, Edgar Robles Ortiz, en «El último renovador de la literatura hispánica: El proceso creativo como proyecto literario en César Aira», explica que conforme avanza el descubrimiento de que escribir no es solamente hacer literatura, Aira acuñará un doble proceso en su proyecto creativo: de minimización (descripción de los personajes, psicología, ambiente) y maximización (argumentos cada vez más arriesgados, desarrollo acelerado de la trama), para dar con una fórmula esquiva, pero nuclear de su *ars* poética. Finalmente, en «César Aira: Del cuento breve y su autodeconstrucción», Felipe Ríos Baeza analiza los relatos breves de Aira desde el punto de vista metaficcional y decon-

tractivo, estableciendo, así, los mecanismos propios de construcción (y destrucción) textual del escritor, menos explícitos en sus *nouvelles* pero explícitos en sus cuentos.

Le sigue la sección *Pormenores narrativos: de Los fantasmas a Parménides*, con ocho análisis pormenorizados de varios textos del argentino, empleando metodologías inéditas para los estudios aereanos. Mientras Samantha Escobar Fuentes analiza, en «El espacio en *Los fantasmas* de César Aira», los escenarios móviles de dicha novela desde nociones como *modelo de mundo* y *sabotaje*, presentes en la singular teoría de Manuel Asensi Pérez; Alma Guadalupe Corona y Diana Hernández analizan, desde procedimientos como la carnavalización y la paradoja la presencia de los *clowns* en «Si *Los dos payasos* fueran personajes de tu vida y la mía. Una propuesta al margen». Así mismo, los dos ensayos que estudian la reconocida novela *El congreso de literatura* (el de Javier Hernández, «*El congreso de literatura: de la superfecundación mental al barroco depurado*»; y el de Pierre Herrera López, *Imprevisibilidad y sabotaje aereo en El congreso de literatura*) marcan una tendencia: analizar la respuesta de un escritor disfuncional, que no se conforma con contar una historia lineal y resolverla según los planteamientos basados en el principio realista de la causalidad, empleando para ello mecanismos como la sobresaturación y, otra vez, el sabotaje.

A continuación, «La historia y la ficción en la vida de Rugendas, el pintor viajero», de María del Carmen Griselda Santibáñez Tijerina y Cecilia Concepción Cuan Rojas pone el acento en los modos «desviados» que tiene Aira para llevar a cabo una construcción pretendidamente biográfica, asunto que también abordará Alberto del Pozo Martínez, en «De artistas y monstruos: variaciones del *Künstlerroman* en dos novelas de César Aira», desde el especial tratamiento de la «novela del artista» en donde puede verse la génesis, la crisis y el contexto de una conciencia artística, en tanto subgénero que se invoca en las mencionadas novelas: *El congreso de literatura* y *Un episodio en la vida del pintor viajero*.

Posteriormente, en «“Lo insignificante es mundo”». Primera aproximación a la minificción de César Aira», Gonzalo Her-

nández Baptista se hace eco de las más recientes teorías de la literatura fractal, enmarcadas en el ámbito de la nanofilología, para analizar con detalle la escritura abreviada y minorizante de Aira en la obra *Haikús*. Finalmente, esta sección se cierra con el artículo «Perinola, autor de *Sobre la naturaleza*», de Alexandra Saavedra Galindo, en la actualidad una de las especialistas más reconocidas de la obra del argentino, en donde se exploran recursos como la biografía, la historia literaria, el ensayo y hasta el uso de variados recursos metaficcionales en *Parménides*, con el fin de demostrar cómo el tradicional concepto de novela se desestabiliza.

El libro termina –aunque es un modo de decir se *riza*– con la sección *Modos de hacer rizoma: otras temáticas aereanas*, en la que Alejandro Ramírez Lámbarry, por un lado, y Alicia Ramírez Olivares acompañado por Alejandro Palma Castro, por otro, indagan en cuestiones genéricas y temáticas donde también se advierte la singularidad de la propuesta de Aira. En el primer caso, bajo el título de «Animalidad, animal y anómalo en tres textos de César Aira», Lámbarry analiza la presencia animal en dos *nouvelles* y un cuento del autor como un punto de fuga que desestabiliza los discursos hegemónicos sobre la identidad y el lenguaje. En el segundo, Ramírez y Palma se concentran en la obra crítica del escritor, y en «¿Qué hace César Aira cuando no inventa? Del *Diccionario de autores latinoamericanos* a Alejandra Pizarnik: los vericuetos del campo literario» intentan determinar las bases de lo que significa el trabajo de crítico literario, labor que, como toda generación literaria en Aira, comenzará desde la vanguardia con el fin de provocar «un cambio en el canon de la historia literaria argentina de las décadas de los sesenta y setenta abriendo un espacio para el desarrollo de su programa literario al margen de otros contemporáneos suyos como Juan José Saer o Ricardo Piglia».

Los catorce ensayos reunidos en este volumen coinciden en un asunto primordial: cuando César Aira escribe literatura, a la literatura le aparecen averías. Esas *averías*, que en paradigmas anteriores se vinculaban con la invalidación estética o un trabajo mal ejecutado, es el gran campo de posibilidades de una



renovación de las letras hispanoamericanas, fatigadas de novelas donde se pretendía hacer que el mundo y sus contradicciones cupieran, ocultando, con el mayor preciosismo, el mundo y las contradicciones del propio acto narrativo.

«Uno siempre espera grandes aventuras, grandes intensidades existenciales, y cuando mira hacia atrás se da cuenta de que en realidad no pasó nada. La literatura es un modo de transformar esa nada en algo», dejó dicho Aira en una entrevista. Este libro crítico desea exponer, desde enfoques académicos, ese todo que surca la nada en la obra del argentino.

*Puebla-Valencia.  
Octubre de 2014*

## PRIMERA PARTE

DE LA «MALA LITERATURA»  
A LOS ENGRANAJES DE LA FICCIÓN BREVE:  
EJES DE LA POÉTICA DE CÉSAR AIRA

## LO EXCÉNTRICO Y LO PARÓDICO EN LAS ÚLTIMAS NOVELAS DE CÉSAR AIRA

Aída Nadi Gambetta Chuk

César Aira (Coronel Pringles, Provincia de Buenos Aires, República Argentina, 1949) es uno de los más originales escritores argentinos actuales; novelista, cuentista y ensayista, ha dedicado gran parte de su vida a la Introducción. Entre sus novelas y cuentos destaca: *Ema*, *La cautiva* (1981), *La Liebre* (1991), *El llanto* (1992), *Cómo me hice monja* (1993), *La costurera y el viento* (1994), *El congreso de literatura* (1999), *Un episodio en la vida del pintor extranjero* (2000), *El Mago* (2002), *Varamo* (2002) y *Parménides* (2006), entre otros. Su discurso literario reflexiona sobre las lábiles e inestables fronteras de géneros y subgéneros literarios, en torno a lo fantástico, lo maravilloso lúdico, lo teratológico y lo policial, cuestionados a través de la parodia (tanto la suasoria como la lúdica). Sus ficciones literarias seducen, asombran, divierten e irritan a los lectores desprevenidos. Aira subvierte intranquilizadamente el orden tradicional textual, architextual y metatextual. Sus últimas novelas, sobre las que este artículo reflexiona, siguen temáticamente en torno a los contractos del accidente y del monstruo: *Varamo* (2002), *El Mago* (2002), *La cena* (2006), *Parménides* (2006), *Las conversaciones* (2007) y *Las aventuras de Barbaverde* (2008), entre otras; siguen abordando los temas predilectos airanos, con irreverencia a los códigos y finísima agudeza. Tal como *El congreso de literatura* y *Cómo me hice monja* parodian el carácter ficcional insoslayable de la aventura, vecino a la construcción de los superhéroes del *comic*, con un humor desopilante y un homenaje al carácter narrativo sugeridor de los cuentos de hadas. Esta propuesta

de análisis literario reflexiona sobre el espesor retórico de los textos airanos desde la doble perspectiva de las características vanguardistas del expresionismo en mayor medida que del impresionismo (no ausente en Aira) y en las implícitas teorizaciones de Aira esparcidas en todas sus obras.

En la creación de un objeto literario –su novela o *nouvelle*– Aira va al respectivo género, practicando el principio de autosimilitud, propio de los fractales, pero cuestionándolo. Obliga a sus lectores a explicitar lo implícito y a ejercer la conmutación. No es azaroso que Aira, gracias a la imprescindible cooperación de los lectores, haya hecho surgir las altopías transgresoras de la figura del *Monstruo*,<sup>1</sup> de estirpe arltiana y el *constructo* del *accidente*, amén de una intensa y sostenida reflexión sobre los procedimientos literarios (la innovación, la mimetización de la anécdota, la reversibilidad, la dilación y la vertiginosidad), casi receta del *cómo hacerlo*, desde *Embalse*, *El llanto* (1992) y *Cómo me hice monja* (1993) hasta sus últimos libros, publicados entre 1999 y 2013 que, como los anteriores del *fenómeno* Aira, son editados no casualmente tanto en Mondadori, Emecé, Era, Beatriz Viterbo, como en otras editoriales poco conocidas y aún marginales, impactando la lógica mercantil del mercado cultural.

Tampoco es azaroso que César Aira haya iniciado su nutrida producción literaria con un énfasis metafictional reflexivo sobre las relaciones textuales y architextuales, del que nunca ha deser-

tado: *Moreira* (1975) y después, *Ema, la cautiva* (1981), metadiscurso sobre el poema fundante de Esteban Echeverría y sobre otras obras románticas de la década de 1980. Estas propuestas teóricas sobre retoricidad sobrevuelan los significantes que, a su vez, manifiestan retóricamente las contribuciones a lo teratológico y a lo procedimental, siendo lo teratológico un ejemplo y un efecto textual de lo procedimental. Y, a diferencia de la archiconocida propuesta de la doble lectura del relato fantástico, según Tzvetan Todorov (la lectura literal o fantástica versus la lectura alegórica o interpretativa), los textos de Aira fluctúan coherentemente entre lo fantástico y lo paródico, denegando la propuesta dicotómica de Todorov.

Coincido con Sandra Contreras (Contreras, 2002: 12) en cuanto a que Aira regresa al relato, en contraste con lo conjetural de Piglia y el objetivismo de Saer. Y, si bien es verdad que nunca abandona los núcleos narrativos, fábulas y parábolas armadas con *collages* surrealistas, duchampianos, rousselianos y también expresionistas próximos a la concepción del *comic*, en los tres últimos lustros, se advierte en sus libros, una asiduidad respecto de las reflexiones en torno a las novelas y al género novelístico, a la creación artística y al mito del escritor en clave autobiográfica.<sup>2</sup> Las huellas en las huellas: de *El congreso de literatura a Varano*.

El seductor discurso literario airano produce un efecto irreal y fantástico a partir de lo real. Reflexiona sobre las inestables fronteras architextuales –lo realista, lo maravilloso, lo fantástico, lo detectivesco, la ciencia-ficción– problematizando, a través de

1. La etimología latina de monstruo remite a *monstrum*, lo que se muestra, y también a *monitum*, o sea la admonición de Dios a la naturaleza. Monstruo como desmesura o deformación o norma violada. Cfr. Kappler, Claude. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid: Akal, 1986. Aira dice de Roberto Arlt lo que puede aplicársele a él mismo, es decir, la operación formal de Arlt consistiría en contigüidades expresionistas y deformaciones y, en una pequeña torsión, algo se desestabiliza y aparece el monstruo. En el artículo Arlt, dice Aira: «Todas las aporías arltianas, la de la sinceridad, la de la ingenuidad, la calidad de la prosa, se explican en este dispositivo de la conciencia que pretende asistir a su propio espectáculo, el lenguaje que quiere hablarse a sí mismo, en una palabra, El Monstruo». (Aira, 1997: 61). La génesis del Monstruo en Aira está en *El Bautismo* (1990), *Embalse* (1992), *La costurera y el viento* (1994) y, sobre todo, en *Cómo me hice monja* (1993), donde la falla en la percepción a partir del accidente del helado envenenado teratologiza el mundo de un relato de infancia autobiográfico.

2. Las vanguardias constituyen la identidad escrituraria de César Aira. El expresionismo dibuja el monstruo y las rupturas catastróficas. El expresionismo (1907-1910) es un movimiento cuyos artistas expresaban sus sentimientos y emociones sin preocuparse de la realidad exterior. De allí que los temas y las formas exageren, distorsionen y muestren el lado más trágico y pesimista de la vida. Por otra parte, Aira se siente atraído por el impresionismo, el del paisaje rutilante de las ciudades y los *flanneurs*. El *flanneur* Aira siente, sobre todo, la inspiración de la pintura irreverente e irónica de Marcel Duchamp (1887-1968) y el influjo de una literatura hiperimaginativa, como la de Raymond Roussel, autor de *Cómo escribir algunos libros míos* (1935), a la que Aira le debe (más allá de los libros de autoayuda) la forma preferente del cómo metamórfico.

la parodia, las prácticas escriturarias acotadas canónicamente, en una prosa construida con redundancias semánticas y simbólicas, desestabilizadas con el *accidente* y con el *Monstruo*.

*El congreso de literatura* (1999) ofrece la alternativa de convertir un congreso de literatura más en una experiencia singularísima y desopilante, asombrosa e inolvidable. La extraña historia que ilustra el tema de la vida del artista, cuenta que la avispa clonadora se equivocó y, en vez de picar a Carlos Fuentes, invitado de honor, picó su corbata de seda azul china, así que resultó una monstruosa invasión de repugnantes gusanos azul-verdosos, que anunciaron el fin del congreso y del mundo, en vez de los múltiples Fuentes esperados, pero una receta extraordinaria permitió la salvación. El monstruo es aquí el encuentro alótopo del individuo y de la especie y, a la vez, metáfora de la novela continente.

En medio del fracaso del Sabio Loco como científico, se da el triunfo literario del Autor, de este César que visita lo maravilloso y lo monstruoso en una conjunción de inmensa desmesura, que no deja caer nunca el libro de las manos de los lectores, que es no poco decir. Es un texto fantástico-paródico, con fuerza hilarante, que encuentra en el *topos* de un congreso literario la concentración de la invención literaria y del ejercicio de la crítica, que alertan sobre las alcances y limitaciones de los discursos literarios y de sus posibilidades salvíficas en un mundo de hiperdesarrollo tecnológico y científico, muchas veces al servicio de intereses mortíferos y genocidas.

Con las parodias lúdicas, de homenaje a Mary Shelley y al relato maravilloso y con la parodia suasoria sobre los congresos de literatura, queda instaurado un contrato de veridicción donde lo fantástico está al servicio del carácter persuasivo realista de los hechos fantásticos que presiden la novela. El desciframiento del Hilo de Macuto, que vuelve rico al congresista, y la monstruosa clonación de Fuentes constituyen la fábula que será utilizada, según el Autor, en un inevitable nivel de traducción, o sea, en una autoparodia. Pero, dentro de la novela, el Protagonista-Autor Aira, como sujeto escindido, resbala por la cadena de los significantes, enhebrando los desplazamientos del sentido, siempre como un sujeto eufórico comprometido con la creación de un

texto virtual, texto que está en su mente y que él actúa o cree o sueña o delira que actúa, en un innegable juego de espejos.

Aira, próximo al concepto de *lo neutro* barthesiano<sup>3</sup> en su *moaré* literario, encarna también el deseo de la *novela utópica*<sup>4</sup> como una forma de vida, la disciplina estética y social de la vida del artista: Arlt, Pizarnik, Puig, Lamborghini y el mismo Aira. Ya en *La Serpiente* (1993), Aira había biografiado a un autor de libros de autoayuda, en un texto disparatado con insólito sentido del humor. También en *La trompeta de mimbre* (1998) –manual de procedimientos literarios, heteroautobiografía literaria y secreto diario de escritura– ha descrito una máquina de producir ficciones. La relación entre la escritura y la experiencia será objeto de un nuevo método vanguardista de producir literatura, el mito del escritor y la obra como un *ready made* en *Las tres fechas* (2001).

En *Las curas milagrosas del Dr. Aira* (1998) ha metaforizado los procedimientos de la escritura, próxima al significado del milagro que, en el argumento, conforman el sistema de los biombos metafísicos del Dr. Aira, autor ficcionalizado personaje o intento de aplicar la teoría de Leibnitz de los mundos posibles, a partir de la oposición componible/descomponible que, si no cura al falso canceroso moribundo, sí a los lectores, a través de esta novela terapéutica, que participa de la representación leibniziana del pliegue (o sea, la novela o el fascículo) y de lo continuo

3. Roland Barthes define *lo neutro* (Barthes, 2004: 51) así: «Defino lo neutro como aquello que desbarata el paradigma o más bien llamo lo Neutro a todo aquello que desbarata el paradigma. Pues no defino una palabra, nombro una cosa: reúno bajo un nombre, que es aquí lo Neutro». Barthes llama *diaphorología* a la ciencia de los matices, de los moarés, siendo estos los que cambian de aspecto según la perspectiva del sujeto que los mira, en un juego que salta por encima del paradigma. Aira crea textos que contienen formas literarias que varían de aspecto, que rebasan las formas canónicas, tal como un poema que se cita pero no se ve en Varamo, de allí que he usado para estos casos un adjetivo agregado al moaré barthesiano: un *moaré* literario.

4. La novela utópica o novela futura, que parte de un gajo iluminador como el haiku –los haikus también han interesado a Aira. Cfr. *Haikus*, 1999, Buenos Aires– ha sido descrita por Barthes en su famoso curso *Preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios del Collège de France* (Barthes, 2005), concepto que parece bien ilustrado por los fascículos o novelas de César Aira.

(o sea, la Enciclopedia de Aira), tema cercano a *El juego de los Mundos* (2000), que propone un sistema de verosimilización de libros-mundos o *Cumpleaños* (2001), bitácora de la vida cotidiana de César Aira o ensayo sobre la fatigosa tarea de dar verosimilitud a las novelas o fascículos de su Enciclopedia antiborgeana, la juventud perdida y la envidia de no haber sido un Evariste Galois, el célebre joven matemático que la noche antes de morir en un duelo, dejara escrito su testamento de fundador de la matemática moderna.

La vida del artista es tematizada en torno a los ojos y al pincel de Johan Moritz Rugendas en *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000), en el paisaje pampeano decimonónico habitado por indios, el de *Emma, la Cautiva* y el de *La liebre* (1991) y con el *accidente*: al ser alcanzado por un rayo, el artista se convierte en un *monstruo*, pero sigue pintando, convencido de la salvación por el arte.

*Varamo* y *El Mago*, publicadas en 2002, como las demás novelas, pueden ser leídas como ensayos y comparten algunos temas: el sentimiento del fracaso en ambos protagonistas, otros yoes del mito del escritor Aira. El Mago Gregorini, que visita Panamá, posee poderes sobrenaturales; no es un mago verdadero porque es incapaz de hacer trucos para cambiar la realidad: es incapaz de verosimilizar. Varamo, un burócrata panameño, es afectado por el accidente de recibir dos billetes falsos y aunque él se dedica a embalsamar pequeños animales, es decir, a falsificar la vida con la muerte que tiene apariencia de vida, solo encuentra, como el mago, la salvación en la escritura.

El narrador (un crítico literario) hace un anuncio sorprendente: Varamo ha escrito un poema fundamental para la poesía panameña, *El Canto del niño Virgen*. Los lectores nunca lo ven: no es apócrifo, como tampoco el autor, porque ninguno de los dos existen; son productos imaginarios. Vigila cuidadosamente la vida de Varamo:<sup>5</sup> al principio, vulgar, con ritmo lento y luego,

5. Se dice que Varamo es hijo de Tuñón de Varamo; indudable referencia a la historia literaria argentina de las vanguardias: Raúl González Tuñón (Buenos Aires, 1905-1974), poeta vanguardista, fue el único de los vanguardistas que reunió en su obra poética las características estilísticas e ideológicas de Florida y de Boedo.

extraordinaria, con final vertiginoso. Escucha voces y entra en una aventura rarísima, después de la ingesta del pescado embalsamado, que cocina la madre.<sup>6</sup> Los lectores, sin saberlo, ya han leído, quizá, pero en prosa, en otra versión, la original o la falsificada, ese Canto del Niño Virgen que relaciona a Varamo con su anciana madre y con otras mujeres –las contrabandistas Góngoras–.

A diferencia de *La Novela Eterna* de Macedonio Fernández,<sup>7</sup> en base a varios prólogos, Varamo ofrece un rodeo redundante en torno a una obra supuesta, al poema invisible. Este *constructo* del *absurdo*, digno de sus admirados Duchamp o Roussel, es llevado a sus últimas consecuencias: se persigue obsesivamente al autor, parodiando al narrador borgeano de «El milagro secreto» (Borges, 1956: 149-157), pero no puede vérselo en el sublime y arcano instante de la creación: el poema está, pero no se ve ¿Por qué? Aira, en *La nueva escritura* (Aira, 1998: 165-167) aseveraba que el trabajo de las vanguardias, en torno a los procedimientos, era arduo pero se desinteresaba por la obra, consecuencia obvia, así que *Varamo* es un homenaje pertinente, nostálgico y vanguardista, a las vanguardias, en una dimensión metaficcional.<sup>8</sup>

Hay nuevos libros de Aira,<sup>9</sup> indefectiblemente a propósito de

6. Este accidente de la ingesta del pescado que Varamo acaba de embalsamar y que la madre, sin saberlo, prepara para los dos –que sigue al accidente de haber recibido los billetes falsos– recuerda la intoxicación y cambio de percepción del mundo que sufre el niño-niña Aira, después de tomar el helado supuestamente envenenado, en *Cómo me hice monja* (1993).

7. Cfr. *Museo de la Novela Eterna*, Eds. Ana María Camblong y Adolfo de Obieta, Buenos Aires: ALLCA XX, 1993.

8. Toda la novela *Varamo* puede considerarse una posposición en torno a la creación artística, siempre en las vísperas, por eso llama la atención la propuesta oximorónica del narrador (Aira, 2002: 114) de evitar la procrastinación, es decir, la dilación.

9. Todas las novelas de César Aira –por ejemplo, *El sueño* (1998), quizá la más ajustada disección de la vida moderna del Buenos Aires neoliberal y *La guerra de los gimnasios* (1993) o crítica al mundo perverso de los medios masivos– tienen en común la propuesta de una anécdota cotidiana que se redimensiona en mundos hiperbólicos que desalientan, aún en los lectores más tradicionales, la comprensión realista, bajo el orden lógico. En su ensayo dedicado a Copi, Aira dice: «El reino de la explicación es el de la sucesión causal, que crea y garantiza el tiempo. El relato reemplaza esta sucesión por otra, por una intrigante e inverosímil sucesión no causal» (Aira, 1991: 54).

otros libros, fabulaciones fantásticas a partir de un micronúcleo realista: *Fragmentos de un diario en los Alpes* (2002) o meditación sobre autores olvidados como La Motte Fouqué; *El tilo* (2003), duchampiana reflexión sobre la invención, anclada en la infancia en Pringles; *La princesa Primavera* (2003), relatoseudomaravilloso con una princesa panameña traductora, otro yo de Aira y la traducción como creación; *Yo era una chica moderna* (2004), o metamorfosis de un monstruo fetal, seguida de una segunda parte, intitulada *Yo era una niña de siete años* (2005), relato maravilloso aderezado con pinceladas crudelísimas, o sea, paradigma y o parodia de los cuentos para niños, intensificada con la voz narrativa de la niña protagonista, y *Edward Lear* (2004) o análisis del *limerick*. En todos los casos, la salvación, aunque siempre una promesa diferida, es la del arte y la del arte vanguardista.

*Parménides* es una novela excéntrica y urticante si se la mira desde el expectante lado filosófico, tal como deictiza el título que remite a la persona del filósofo Parménides de Elea, considerado el primer filósofo griego, ya que los milesios y el mismo Heráclito intentaban una actividad filosófica desde la *physis*, o sea, desde la *Naturaleza*. Parménides, discípulo de Pitágoras y precursor de Platón. Siguiendo su biografía oficial, nació, según Apolodoro, en la ciudad de Elea, Colonia del sur de la Magna Grecia, en 510 a. C., de sus escritos, solo se han conservado 160 versos pertenecientes a 19 fragmentos de un poema didáctico intitulado *Sobre la Naturaleza*. Tradicionalmente este poema ha sido asociado a la crítica del movimiento, del cambio, según la perspectiva heraclitana.

Parménides reflexionó sobre el carácter unigénito del ser, es decir, el Ser indivisible inmóvil y pleno<sup>10</sup> y, en su poema, expone

10. Para Parménides existe unidad e identidad del ser: el ser es uno, lo uno es. La afirmación del ser se opone al devenir. Frente al devenir, sostenido por los filósofos jonios y los pitagóricos, Parménides dice que si algo cambia, esto supone la aceptación del ser al no ser y viceversa. El ser para él es entero, indivisible. Relaciona la vía de la verdad con el pensamiento racional y la vía de la opinión a lo aparential y contradictorio, aunque habría que esperar a Platón para apreciar el discernimiento entre razón y sensación, entre verdad y apariencia, como nociones introducidas pero no clarificadas por Parménides.

su doctrina a partir de dos caminos posibles: el de la verdad y el de la opinión, conceptualizando como transitible solo el de la verdad. Parménides protagoniza la novela con estas mismas características históricas y filosóficas verificables, pero junto a y, a la vez, en oposición a un extraño personaje trágico-cómico llamado Perinola, que no existe en la historiografía helénica ni en la historia de la filosofía, pero que en la novela de Aira tiene una existencia simétrica y casi opuesta a este ficcionalizado Parménides.

Esta dupla apunta a la identidad doble Parménides/Perinola: conjunta una biografía reconocible de un personaje históricamente existente pero metamorfoseado: el Parménides de Aira es un potentado negociante de Elea que decide escribir un libro donde se manifiesten sus ideas sobre la vida pero, como buen comerciante, busca a alguien que le escriba ese libro que llevará el nombre del citado poema de Parménides –*Sobre la Naturaleza*– que es nada menos que el poeta Perinola, su *alter ego*, que carece de medios económicos para sobrevivir, cuyo nombre chistoso alude precisamente al constante movimiento (o sea, lo contrario de la teoría del ser de Parménides de Elea) del juego de la *perinola* (o *pirinola* o *pirindola*) que se basa en un juego de mesa que utiliza una peonza detentada por los jugadores que forman un cuadrado alrededor de una mesa y cada uno de ellos contribuye con la misma cantidad de apuestas.

El juego se inicia con el primer jugador que hace girar la peonza que tiene los lados con inscripciones que ordenan el juego y quien gana es el que se hace del *pozo* o montón, el que se queda con más fichas. Aira enfrenta así la disquisición filosófica con el azar: el libro encargado con la imposibilidad de escribirlo. Perinola recibe puntualmente su paga del rico Parménides durante diez años, mientras la vida de ambos transcurre por sus respectivos cauces: Parménides en sus negocios y vida cotidiana, Perinola pensando y repensando en muchas posibilidades de la ficción sin poder escribir nada hasta el penúltimo capítulo de la novela donde, convencido en su permanente movimiento de que no hay nada sobre lo que se pueda escribir, concibe una extraña superficie vacía sin límites (parecida a la

Esfera del filósofo Parménides) porque él ha sido el elegido para escribir sobre la inmutabilidad e inmovilidad del Ser (o sea, tiene que ilustrar la doctrina filosófica parmenídea).

El último capítulo finaliza la novela de manera violenta, cuando Perinola entra en la taberna Afrodita, es decir, en el presente ineludible de su existencia ficcional, se alcoholiza, lo roban y arrojan del lugar por la puerta trasera, a un establo, donde un caballo blanco accidentalmente le golpea la cabeza y le provoca la muerte. Esta anécdota trágica de la vida del escritor que intenta escribir por encargo sin lograrlo ofrece largas disquisiciones sobre los temas reflexivos preferenciales y obsesivos de Aira: qué es la ficción, cómo se relacionan el trabajo de escribir con la creación, qué son los lugares comunes.

El conjunto de estas reflexiones constituye el libro no escrito ficcionalmente en el plano realista de la novela, pero que los lectores leen: lo no escrito es un libro unigénito, eterno, que ilustra la eternidad y la indivisibilidad del ser parmenídeo. Vale la pena señalar al menos, la densa disquisición de Aira sobre lo obvio y el lugar común, Escila y Caribdis tanto de la práctica filosófica como de la práctica literaria: para el Perinola airano, la del escritor es «una vida de sueños» (Aira, 2006: 45), la ficción, «una clase especial de trabajo filológico» (Aira, 2006: 114), «una reconstrucción de pensamientos» (Aira, 2006: 114), siempre atravesada por la redundancia, que «reemplaza a la significación» (Aira, 2006:100) y por el uso ineludible del lugar común, porque siendo propio de los vanguardistas el rechazo del lugar común entendido como exceso y como falta, remite siempre, innegablemente, al lugar común.

En *La cena* (2006), parodia del relato de horror, continúan las reflexiones de Aira sobre la ficción, en medio de un relato original y divertido que mezcla pesadilla, con la ideación y remite, como en *Varamo*, a la ingesta de una comida extraña, en un argumento atractivo y con el recurso miniaturizador: los muertos salen del cementerio local y se apoderan del pueblo de los vivos hasta que alguien los regresa a su lugar a través de la fórmula mágica de nombrarlos. En *Las conversaciones* (2007) ficción y realidad se confunden porque o todo es ficción o todo es realidad

(Aira, 2007: 69). Ambas «novelitas» proponen la aventura como el *sine qua non* de la ficcionalidad.

*Las aventuras de Barbaverde* (Mondadori, 2008), en este período de la producción airana, surge como una novela excepcionalmente larga, constituida por cuatro capítulos o noveletas: *El gran salmón*, *El secreto del Presente*, *Los juguetes* y *En el gran hotel*, que pueden leerse con cierta independencia, pero que están relacionadas por las temáticas hiperbolizadas y por los personajes emblemáticos extremados, siempre en el sitio privilegiado de la ciudad de Rosario, en donde Aira se trasladó siendo niño desde su Pringles natal y como una parodia lúdica del *comic*: un homenaje a la propia autobiografía intelectual, al lector niño y adolescente que de los *comics* fuera Aira, como muchos de sus contemporáneos, lo cual es ya anacrónico.

La novela parece una apasionada transposición de un *comic summa*, donde el lector puede asomarse sesgadamente a los supuestos cuadros ilustrados y a *los fumatti* probablemente generadores de este texto novelístico, donde destacan, a la vieja usanza de las décadas de 1950 y 1960, como en el americano y universal *Superman* o en el argentino *Misterix*,<sup>11</sup> los protagonistas canónicos: el superhéroe Barbaverde, representante del Bien, enfrentado al antihéroe Richard Frasca, científico malvado, envueltos en las aventuras disparatadas que son narradas por el periodista Aldo Sabor, que cubre las noticias del rosarino periódico *El Orden*, enamorado de la joven Karina, una artista «postconceptual», especialista en instalaciones.

En el primer capítulo, *El gran salmón*, un planeta que posee la forma de un hipersalmón amenaza, desde el cielo rosarino, con desorbitar la Tierra. Reaparecen los viejos temas airanos: el accidente, el *Monstruo* y sobre todo, la preocupación por la con-

11. *Misterix* fue una famosa y muy leída revista argentina escrita en *comic*, con forma apaisada, entre 1948 y 1965. Primero, con material italiano y luego argentino. Allí se estrenó Héctor Oesterheld, desaparecido durante la dictadura militar de los sesentas, con sus conocidos Bull Rocket y El sargento Kirk, con dibujos de Hugo Pratt, que con tanto entusiasmo leían los niños y adolescentes argentinos de entonces. Hay que destacar también la inclusión de temas y episodios nacionales, que tuvo mucho éxito: Fuerte argentino de Portas y Walter Ciocca.

ceptualización del arte, entendido como una reproducción específica que se manifiesta en la movilidad de *lo neutro* barthesiano en el exquisito «muaré mutante» (Aira, 2008: 79) que revela un mundo desconocido. En *El secreto del Presente*, el maléfico Frasca quiere anular el presente, o metamorfosear todo el tiempo en eterno presente, bordeando la hecatombe universal (Aira, 2008: 139) y a partir del viaje de trabajo de Karina a Luxor, que convierte a Sabor en un cátaru vernáculo. Continúa aquí, en medio de la desmesura, la preocupación por la comprensión del arte contemporáneo –Warhol y otros artistas– que para Sabor es «un gusto adquirido» (Aira, 2008: 143), que debe mirarse desde «adentro» (Aira, 2008: 143) y aceptando sus reglas, porque siempre le sucedía que «no sabía si estaba viendo la obra original o una especie de reproducción» (Aira, 2008: 142).

En el tercer capítulo, intitulado *Los juguetes*, Frasca inventa una máquina, «el rayo jugueterizador» (Aira, 2008: 211) que transforma los juguetes en seres humanos y, a la inversa, estos en juguetes, en medio de un tiempo actual, no despojado de ironía política, bajo la presidencia de Nestor Kirchner y mostrando a Sabor más un escritor que un periodista, que ha comentado las andanzas del aventurero Barbaverde, quien protagoniza una serie de televisión homónima de este libro de Aira, hiperalimentada por la fantasía popular.

Como en *La cena* (2006), aquí Aira utiliza el recurso de la miniaturización de la realidad y la exaltación de la aventura, con una nueva galería de *monstruos*, amén de una parodia sobre el arte moderno en torno a las instalaciones y las *performances* (Aira, 2008: 233). En el capítulo final, *En el gran hotel*, Sabor relata su propia aventura inaugural, marcada por el accidente y la monstruosidad, en lo que para otros es una experiencia cotidiana: hospedarse en un hotel, por primera vez, lo cual no es extraño para este entusiasmado lector de aventuras ajenas –sobre todo, las de Barbaverde– que teme y odia salir de su casa y para quien viajar es un castigo. Con el fin de este capítulo se enhebra el fin de la novela, que es abierto y que anuncia nuevas aventuras: Frasca huye perseguido por Barbaverde, y desde lejos son vistos los irre-

conciliables enemigos como diminutos muñequitos arrebatados por el viento, mientras el hotel se enciende en fosforescencias verdosas.

Quizá no haya que buscar en la novela una dimensión ética, sino más bien libérrimo juego imaginativo con los *clichés* nostálgicos de la infancia, afecta a la lectura de *comics*, a la vez que la conjunción que Aira siempre ha mostrado entre la alta cultura y la popular, para él inseparables. En esta dirección de la descripción de lo extravagante, de lo no jerarquizado culturalmente mezclado con lo excelso, las figuras heréticas de escritores insólitos que crean relatos excéntricos y proliferantes, reúnen, junto a la de Aira, las vidas y las prácticas literarias de Manuel Puig, Copi y Osvaldo Lamborghini, en un tipo de escrituras de la resistencia.

Con las mismas filias y fobias, Aira sigue publicando incesantemente novelas cortas –ya suman noventa, a la manera balzaciana de una comedia humana argentina–, situadas en Pringles o en el barrio porteño de Flores o, a veces, en algún país lejano geográficamente pero próximo por su génesis literaria, generalmente verneana, en la errancia de múltiples viajes y traslados, amén de otros elementos fantásticos desmesurados y sorprendidos provenientes del cuento de hadas, con principios prometedores y cierres abruptos y precipitados, como si el narrador, en cada novela se desinteresara por el respectivo final, dejando la tarea para sus lectores, quizá convencido de que su función de fabulador ya no es compatible con la de persuasor, propia de la novela decimonónica, sin que la novela en este siglo XXI haya fenecido ya que para Aira es el continente formal de experimentos con el lenguaje y con la invención, porque estos libros de Aira, continúan revelando las puestas en escena realistas por las topografías y las dimensiones culturales, casi siempre argentinas, que contrastan con las estructuras temáticas y procedimentales surrealistas, donde resaltan las aventuras insólitas que evitan la narración en primera persona y en tiempo presente por su facilismo, bajo el influjo del apasionado hálito narrativo de los cuentos de hadas y con reflexiones antropológicas sobre relaciones cul-



turales y de poder entre identidades y alteridades: *El error* (2010), *El divorcio* (2010), *El té de Dios* (2010), *La última de César Aira* (2011), *El mármol* (2011), *El Náufrago* (2011), *Los dos hombres* (2011), *Entre los indios* (2012), *El testamento del mago tenor* (2013), *Tres relatos pringlenses* (2013), *Actos de caridad* (2013) y *Margarita (Un recuerdo)* (2013).

En *El mármol* son el olvido y el azar los constructores narrativos con una escena realista –un supermercado chino de la ciudad de Buenos Aires, como tantos otros– del que se origina una aventura insólita, bajo la égida surrealista de la improvisación, de la ruptura lógica y la libertad imaginativa que lindan con los cuentos de hadas en clave paródica; *Entre los indios*, relato próximo a *Emma, la Cautiva*, por el tema y la visión paródica, reflexiona de modo pesimista sobre las culturas, centrándose en el pensamiento decimonónico del cacique mapuche Cafulcurá, anarquista anacrónico que ve a su pueblo amenazado por el trabajo y el afán acumulativo, siendo para él y para un diablito fantasmal dialogante la seguridad de que todo está perdido por el entonces incipiente capitalismo, verdaderos yoes airanos para quienes toda la cultura, el arte y la literatura están asediados sin remedio por la sociedad de consumo: en *La última de César Aira* se ironiza autotélicamente sobre un novelista que produce de modo irrefrenable, siendo el protagonista el enemigo del narrador, manifestándose así la fobia airana (y antes, borgeana) por la decimonónica conformación psicológica y o sociológica del protagonista, en *Margarita (Un recuerdo)*, el narrador extravagante narra un relato extravagante de un padre no menos extravagante que educa a su hija en una sempiterna transhumancia, a la manera de un neo-Alberdi, ironizando sobre la personalidad y la vida del célebre patriota y constitucionalista tucumano Juan Bautista Alberdi (1810-1884), autor de las *Bases de la Constitución argentina de 1853*.

*El testamento del mago tenor* narra una turbulenta aventura por la India, con utensilios duchampianos, de dos personajes que persiguen el secreto artístico del mago tenor, muerto en Suiza (como Borges), legado a un dios de Punjab, el Buda Eterno, con un precipitado final, bajo la inspiración temática

de Verne y los procedimientos literarios de Roussel, es decir, próximo a la reversibilidad de la anécdota y a la dilación y a la vertiginosidad narrativa y en *El naufrago* se metamorfosea el mismo género narrativo en una suerte de ensayo: se trata de un relato fabulado por un hombre en una isla desierta, como un nuevo Robinson Crusoe, que relata una no explicación que el ensayo interpreta libérrimamente.

En conclusión, las últimas novelas de César Aira reflexionan puntualmente sobre teoría literaria, son cada vez más sucintas y más proclives a ofrecer, aún a los lectores canónicamente filorealistas, soluciones narrativas no verosímilmente realistas. Como las primeras, son novelas proliferantes, centradas en una hipérbola melodramática argumental, ilustradas por el *accidente* y la aparición del *monstruo* de raigambre arltiana, con finales vertiginosos; siempre textos *in fieri* que, a la manera vanguardista, prefieren evidenciar los procesos artísticos que permiten hacer las obras, antes que las obras mismas como productos acabados. En todos estos relatos, lo fantástico, lo insólito y lo teratológico se imponen como un principio de intelección del arte y de la vida, propio de los libros, objetos materiales tan caros a Aira, que ya empiezan a apreciarse como refugios anacrónicos que aún ofrecen a los lectores gratificantes escenarios de libertad de pensamiento y de placer estético.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1991.
- \_\_\_\_\_. «La costurera y el viento». En *Cómo me hice monja*. México: Joaquín Mortiz, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Cómo me hice monja*. México: Joaquín Mortiz, 1995.
- \_\_\_\_\_. *El Congreso de Literatura*. Buenos Aires: Tusquets, 1997.
- \_\_\_\_\_. «Arlt». En *Paradoxa* número 7, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- \_\_\_\_\_. «La Nueva Escritura». En *Boletín* número 8. Rosario: Teoría y Crítica Literaria, 1998, pp. 165-167.
- \_\_\_\_\_. *La trompeta de mimbre*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.
- \_\_\_\_\_. *El sueño*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Las tres fechas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Las Curas milagrosas del Doctor Aira*. Buenos Aires: Ediciones Simurg, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Varamo*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- \_\_\_\_\_. *El Mago*. Barcelona: Mondadori, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Fragmentos de un diario en los Alpes*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.
- \_\_\_\_\_. *La princesa Primavera*. México: Era, 2003.
- \_\_\_\_\_. *El Tilo*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Yo era una chica moderna*. Buenos Aires: Interzona, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Edward Lear*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.

- \_\_\_\_\_. *Yo era una niña de siete años*. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Parménides*. Barcelona: Mondadori, 2006.
- \_\_\_\_\_. *La cena*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Las conversaciones*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Las aventuras de Barbaverde*. Barcelona: Mondadori, 2008.
- \_\_\_\_\_. *El error*. Barcelona: Mondadori, 2010.
- \_\_\_\_\_. *El divorcio*. Buenos Aires: Mansalva, 2010.
- \_\_\_\_\_. *La última de César Aira*. Buenos Aires: Pánico el Pánico, 2011.
- \_\_\_\_\_. *El mármol*. Buenos Aires: La Bestia equilátera, 2011.
- \_\_\_\_\_. *El naufrago*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Los dos hombres*. Buenos Aires: Mansalva, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Entre los indios*. Buenos Aires: Mansalva, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Relatos reunidos*. Barcelona: Mondadori, 2012.
- \_\_\_\_\_. *El testamento del mago tenor*. Buenos Aires: Emecé, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Tres relatos pringlenses*. Buenos Aires: Colección Jorge Álvarez, Biblioteca Nacional, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Actos de caridad*. Buenos Aires: Urania, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Margarita (Un recuerdo)*. Buenos Aires: Mansalva, 2013.
- Barthes, Roland. *Lo Neutro. Notas de cursos y seminarios en el C. de France de 1977-1978*. Trad. de Patricia Wilson. Buenos Aires: Siglo XXI/Editores Argentina, 2004 [2002].
- \_\_\_\_\_. *Preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios 1978-1980*. Trad. de Patricia Wilson. Buenos Aires: Biblos, 2005.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1956.
- Bozal, Valeriano (et al.). *Historia de las ideas estéticas y de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. I). Madrid: Visor, 2000.

Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002.

Fernández, Macedonio. *Museo de la novela Eterna*. Buenos Aires: ALLCA XX, 1993.

De Michelli, Mario. *Las vanguardias artísticas del Siglo XX*. Barcelona: Alianza, 2000.

Gambetta Chuk, Aída Nadi. «César Aira: Teratología y parodia». En *Lo fantástico y sus fronteras*. Ana María Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio (eds.). Puebla: BUAP, 2003, pp. 271-280.

Kappler, Claude. *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid: Akal, 1986.

## BONDADES Y MALDADES DE LA «LITERATURA MALA». PARADOJAS DE JUICIO Y VALOR EN LA OBRA DE CÉSAR AIRA

Kevin Perromat

Motivo recurrente de la obra y crítica airianas, «la literatura mala» es una noción que se muestra contumaz y diversamente ambigua en los diferentes géneros trabajados por el escritor: ficción, ensayo, diccionario biográfico, etcétera. A esto se le añade que, por una parte, la noción de «literatura mala», a pesar de las evidentes correlaciones, difiere considerablemente en su función (y su significado) en los textos ensayísticos o críticos y en los textos novelísticos o ficcionales; en estos últimos, por otra parte, la noción se ha mostrado igualmente inestable o, cuando menos, paradójica.

El presente artículo trata de indagar sobre las consecuencias de estas oscilaciones en la propuesta literaria de Aira, el modo en que ha sido interpretado por la crítica, y ha contribuido a construir una figura de autor determinada dentro del sistema literario argentino e hispánico. Aunque desde la crítica se ha permanecido en ocasiones en la literalidad de la propuesta airiana, lo cierto es que el hecho de asumir estas premisas implica también aceptar ciertos axiomas teóricos fundamentales –y sus paradójicos corolarios–, los cuales, por otra parte, distan mucho de lograr la unanimidad entre los críticos e investigadores (por ejemplo, la distinción misma entre «malo y bueno» en el discurso estético). Esta suerte de malentendido se ha revelado como un procedimiento estratégico extremadamente exitoso, lo que explicaría la disparidad y virulencia de la reacción del campo

literario, pero también la existencia de un punto ciego crítico con respecto a las aporías implícitas en las propuestas airianas.

*Literatura mala, figura de autor, vanguardias, originalidad, valor literario*

[...] pero todos, sin distinción de sexo ni color, zangoloteaban mi frase y convenían en la necesidad perentoria de exterminar al aludido mozo de cuerda de la literatura, que hacía gemir las linotipos e inundaba año tras año el mercado con dos o tres libros imposibles de leer por lo antigramatical y primitivo de su construcción [...].

Desafío a que haya alguien que sepa sacar mejor partido (que yo) de las intenciones abortadas, de los ensayos manidos y de las cegueras y cojeras de sus próximos.

Roberto Arlt, «El escritor fracasado»,  
*El jorobadito*.

Se ha convertido en un gesto obligado para cualquier trabajo crítico de la obra de César Aira entrar en materia aludiendo a su poética de la «literatura mala», a su superproducción editorial y a las reacciones dramáticamente encontradas (y, por lo tanto, polémicas) que estas suscitan entre los profesionales de la lectura. Este hecho, de por sí, independientemente de la actitud predominante en cada trabajo académico, tesis doctoral, artículo o reseña —significativamente a menudo más *airados* que *airianos*—, es la confirmación última del éxito de una estrategia específica para crear y situar una figura de autor en una determinada relación de fuerzas dentro del sistema literario argentino. Esto queda de manifiesto no solo en que Aira sea uno de los pocos autores argentinos (y posiblemente en el mundo

hispano) capaz de publicar anualmente tres o cuatro títulos —me refiero aquí exclusivamente a su accesibilidad al mercado editorial, más allá de los circuitos de consumo de la literatura denominada *popular*—, o en que a estas publicaciones les sigan invariablemente bastantes textos críticos (y de prestigio) que se ocupan de ellas, o, incluso, en que su nombre parezca insoslayable a la hora de explicar en los discursos académicos la literatura argentina actual. En mi opinión, el éxito de la «fórmula Aira», y de los favorables resultados arriba aludidos, no radica esencialmente en su capacidad para determinar en lo fundamental el discurso crítico en torno a su producción editorial. En otras palabras, los profesionales (críticos, profesores, investigadores) que leen la obra de Aira, tanto si la idolatran como si la rechazan, emplean en lo esencial los términos previstos por sus textos. Un ejemplo (desde la admiración) lo proporciona Patricio Pron para quien, por otra parte, «César Aira es único»:

A diferencia de lo que sucede con la mayor parte de sus colegas (sobre los que los juicios críticos se acumulan conformando una especie de capital), cada nuevo libro de César Aira (y en este caso son dos) hace que la crítica vuelva a preguntarse cómo evaluar su obra. ¿Es buen escritor César Aira? ¿*Los fantasmas* es una buena novela? (6).

Otro ejemplo (desde algo bastante parecido a la actitud anterior), escribe Jorge Carrión en *Letras libres*:

En una reseña de César Aira no puede faltar una alusión a su poligrafía y a la calidad desigual de su producción. En 2010, publicó una novela excelente (*El divorcio*, en Mansalva), una novela mala (*Yo era una mujer casada*, en Blatt & Ríos) y una buena novela (la que nos ocupa) (60).

Y, por último (desde un rechazo que me atrevería a calificar de frontal), el novelista Guillermo Martínez:

Quizá lo más notable sobre la admiración de sus fieles es que nunca se expresa como una admiración concreta por uno u otro libro en particular, sino que es siempre un elogio abstracto (más aún, como parte del chiste algunos de sus seguidores están dispuestos a reconocer que mirados uno por uno todos sus libros son malos, pero que lo que importa es el «gesto de corregir uno con otro»<sup>1</sup>) (205).

Ante esta conformidad crítica es posible, de entrada, formular algunos interrogantes. Por ejemplo, ¿tiene el mismo significado, cuando menos un mínimo común, en estos tres extractos la noción de «lo malo» aplicada a las obras literarias? Al hilo de esta cuestión podemos también preguntarnos: si se pudiera demostrar que los críticos que han formulado estos juicios estéticos, o incluso el propio Aira, no compartieran sino una estrecha franja de comprensión mutua evocada por la noción de la «literatura mala», ¿determinaría u orientaría esta precariedad comunicativa el resultado de sus juicios? O más lejos todavía: ¿hasta qué punto parece evidente (para cualquier lector medio, si es que eso existe) lo que es «malo» en la literatura de Aira? Obsérvese, por último, que todos los participantes parecen mostrarse de acuerdo en que esta pregunta es legítima e incluso obligada.

Para que se comprenda mejor el alcance de estos interrogantes, un primer punto que me gustaría destacar es que el propio Aira incesantemente alienta y practica este tipo de discusión. Como crítico, tanto de obras propias o ajenas, suele desarrollar la discusión sobre la validez de un texto o su valor en términos dicotómicos, a menudo taxativos, lo que ha sido interpretado

1. Bien es cierto que el grueso del ataque de Guillermo Martínez se concentra en D. Tabarovsky como integrante destacado de los *jóvenes airados*, pero sobre todo como autor de *La literatura de izquierda*, donde se arremetía, entre otros, contra el propio Martínez. No obstante, el planteamiento de Martínez no dista mayormente de los planteamientos maniqueos airianos («buena/mala literatura: trivial/interesante»): «...yo, por lo menos, no creo en máquinas perfectas y perpetuas de avance en lo literario y tengo cierto escepticismo, posiblemente heredado de la ciencia, por los movimientos artísticos que no proponen a la par de su programa una metodología crítica para diferenciar lo trivial de lo interesante» (Martínez, 2005: 198).

con frecuencia como una estrategia de provocación. Un ejemplo bien conocido de este tipo de posicionamientos del autor puede hallarse en su aversión, tantas veces citada, a la obra y figura de Julio Cortázar, a través de la lótopes que resumía y daba título a la entrevista en la que fue formulada: «el mejor Cortázar es un mal Borges» (Alfieri). El hecho de que esta declaración se haya producido en un medio de masas, en *Clarín*, y que el enunciado haya sido reiterado y repetido sin que haya encontrado mayores dificultades o resistencias, parece indicar que tanto para Aira como para buena parte de sus lectores y comentaristas, parece «evidente» —a lo que este alude por un «mal Borges» o «el mejor Cortázar»— el carácter polémico de las declaraciones proviene de su sentido dentro del contexto literario argentino, no del significado de los términos empleados (García-Romeu). No obstante, cabe todavía preguntarse si este criterio de «bondad/maldad» de Aira es equivalente al de Martínez cuando opina, también desde el espacio público masivo, que «uno a uno todos los libros de Aira son malos» (205).

En relación con esta última pregunta es conveniente recordar que este rigor del juicio airiano se aplica a los propios textos del autor. Así, por ejemplo, en una entrevista relativamente reciente (2009) confesaba no estar muy satisfecho de ciertos finales de algunos de sus libros:

Sí, esas son intuiciones que uno va adquiriendo con el oficio: me doy cuenta cuando viene el buen final. Mis finales no son tan buenos, y muchas veces me los han criticado, con razón, porque son un poco abruptos. Y yo he notado que a veces me canso o quiero empezar otra, y termino de cualquier manera. A veces me obligo a poner un poco más de atención y hacer un buen final (Duarte, 2009: 72).

Por otra parte, en el discurso ficcional de Aira, este tipo de afirmaciones o juicios valorativos son asimismo bastante frecuentes en pasajes metaliterarios (incluso si el autor tiende a rechazar esta categoría interpretativa), autoficcionales y, en definitiva, cuando la voz narrativa valora los textos, las histo-

rias y los procedimientos artísticos empleados. Tomemos un ejemplo de *El congreso de literatura* (publicada originalmente en 1997). En la ficción, el (prestigioso) escritor César Aira es invitado al congreso epónimo, donde, en su honor, se representa una obra teatral suya basada en el *Génesis*. Ahora bien, el narrador (Aira) no parece recordar muy bien (lo hace a medida que escribe el relato) las condiciones en las que la obra fue redactada, puesto que coincidió con una ruptura matrimonial y fue una época donde el escritor empezó a «beber demasiado» y, por «única vez en toda su vida», a consumir drogas (67). Todo esto influye en que la obra –cuyos parlamentos Aira, el narrador, «recordaba mejor de lo que habría querido» (71)– no haya resultado enteramente satisfactoria:

[...] Eso se puede escribir, pero hay que estar muy inspirado, muy concentrado. Yo fallo en la precipitación, en el apuro por terminar y en la desesperación por gustar. En esta comedia lo había podido sostener solo a fuerza de ambigüedades y de réplicas chistosas. Y por poco tiempo, porque muy pronto empezaban a pasar cosas.

Fue entonces, cuando la acción se precipitaba al fin, después de los desesperantes diálogos del té, que cayó sobre mí como una bomba atómica mental la magnitud de mi chapucería. ¡Otra vez había cedido a la tontería, a la frivolidad de inventar por inventar, a recurrir a lo inesperado como un *deus ex machina*! El viejo consejo sapiencial que adorna el frontispicio de mi ética literaria: «Simplifica, hijo, simplifica», ¡otra vez dilapidado! (75-76).

Increíblemente esa bazofia gustó (78).

Evidentemente, como sucede también en el epígrafe de R. Arlt que encabeza el presente trabajo, la clave interpretativa de este pasaje reside en la distancia irónica entre el Narrador y el Autor, entre los valores (formales, estéticos, programáticos, etcétera) que se atribuyen a su obra, y las formas y valores concretos que esta propone o asume. Aunque quizás esta constatación no ayude demasiado a resolver la problemática interpretación del pasaje. Dicho de otro modo, el hecho que

resulta irresolublemente problemático aquí consiste en que lo que la voz narrativa crítica (precipitación, frivolidad, intrascendencia, ripiosidad, facilismo...) sea *demasiado* similar, no solo a lo que reprochan a Aira sus más acérrimos detractores (en ese caso, la ironía sería comprensible), sino incluso al discurso del propio Aira, como autor, cuando intenta una pretendida mirada «objetiva» sobre los «defectos» de su obra o cuando emite juicios críticos (¿sin ironía?) sobre otros autores.

En el epígrafe de Arlt asistimos a una tensión interpretativa que resulta irresoluble de un modo muy parecido a lo que sucede con los juicios de Aira sobre la literatura «buena» o «mala». La referencia se justifica no solo porque es uno de los «maestros» más frecuente y explícitamente reivindicados por Aira, sino también por ser, aunque de una forma diferente a Macedonio Fernández, el modelo más inmediato de/para «escribir mal» en la literatura argentina.<sup>2</sup> Al titular el relato que contiene el pasaje citado (Arlt, 2002: 37-63) como «El narrador fracasado» y utilizar un narrador en primera persona, Arlt parece invitar a identificar a este «escritor malo» (tanto en términos éticos como estéticos) con un cierto tipo de escritor. El «escritor fracasado» sería ante todo un autor que (ya) no escribe y que se contenta con criticar implacablemente, con razón o sin ella, los textos ajenos. Escribir, para este tipo de autores, sería una labor en cierto modo parasitaria («sacar partido de las intenciones abortadas...»). El problema interpretativo reside en el hecho –conocido en principio por un lector medio de Arlt– de que lo que reprocha el «escritor fracasado» a la «literatura mala» invita a identificar el objeto de estas críticas con el tipo de literatura practicado por el propio Arlt (47), a quien la crítica contemporánea y póstuma ha criticado precisamente el descuido formal (e incluso ortográfico: «imposibles de leer por lo antigramatical»), el carácter

2. Sobre este lugar común de la crítica literaria ver, por ejemplo, de Julio Cortázar: «Un argentino habla de Roberto Arlt» (741-744), y de Ricardo Piglia: «Sobre Roberto Arlt» (21-28). Para una exposición más exhaustiva ver el excelente trabajo de Sandra Contreras, especialmente, para lo que nos interesa más directamente aquí, el capítulo «Literatura mala, géneros y genealogía del relato» (2002: 115-178).

mercenario o crematístico de algunos de sus textos («mozo de cuerda de la literatura», «inundaba año tras año el mercado»), su cursilería o su carácter melodramáticamente folletinesco, frutos probables de una sensibilidad y formación literarias insuficientes («[lo] primitivo de su construcción»).

En un primer movimiento interpretativo, podría parecer que el texto de Arlt consiste meramente en una descalificación paródica, caricaturesca de aquellos que percibe como sus rivales (*snobs*) dentro del sistema literario argentino: devolver las descalificaciones como propias de «escritores fracasados», convertirlas por lo tanto en inocuas. Ahora bien, el texto de Arlt permite paradójicamente una lectura diametralmente opuesta: las tribulaciones del «escritor fracasado» son las de cualquier escritor (acceso a la publicación, reacción ante las críticas, la individualidad frente a la tradición, etcétera). Es más, aun permaneciendo en la primera interpretación, en última instancia, R. Arlt —sin tomar en consideración la posibilidad de que él mismo pudiera coincidir puntualmente con sus detractores o considerar alguno de sus textos como «malo»— no haría más que «sacar el mejor partido» posible con este texto de «literatura mala»: un relato a partir de los «textos malos» (críticas negativas) de «escritores fracasados» (críticos adversos).

Esta anfibología irresoluble del texto de Arlt se transmite a la obra de Aira, quien lo toma como maestro y le dedica un ensayo donde lo reconoce explícitamente como tal y donde sitúa su cima artística precisamente en *El jorobadito*, libro de relatos que contiene «El escritor fracasado» (Contreras, 2002: 162-163). Por un lado, parece claro que sería posible identificar a Aira (como antes a Arlt) con el modelo de escritor que sirve de blanco para los ataques del «escritor fracasado», pues es exactamente su contrario: ¿Acaso no sería también en su peculiar modo un «mozo de cuerda de la literatura que inunda el mercado con dos o tres libros cada año»? Frente al escritor que (ya) no escribe, Aira sería, como antes Arlt, un espejo especialmente incómodo. A este respecto declaraba en la entrevista antes mencionada:

Lo que pasa es que hay mucha gente que cuando dice en su juventud «yo quiero ser escritor», en realidad lo que quieren es ser escritor en el sentido de funcionar socialmente como escritores [...]. Y encuentran que el problema que plantea eso es que tienen que escribir, cosa que no les gusta. Entonces escriben un libro cada diez años, con un gran esfuerzo, o recopilan artículos de manera que mantienen en vigencia su carnet de escritor. Por eso muchas veces he dicho, cuando me preguntan por esto, que no me gustan los escritores que no escriben. Es por eso, porque veo que hay escritores que funcionan como escritores y que en realidad no son escritores de vocación. Y en mi caso, que he publicado tantos libros, pequeñitos pero tantos, hay como un rechazo en mi contra por ser muy prolífico (Duarte, 2009: 71).

Y sin embargo, en los estrictos términos enunciados por el «escritor fracasado», los libros de Aira, una diferencia significativa con respecto a Arlt, son perfectamente válidos gramaticalmente (la escritura es perfectamente legible y su elegancia es un lugar común en la crítica airiana),<sup>3</sup> cualquier cosa menos primitivos, etcétera. Pese a esta diferencia, y esto es más significativo, Aira comparte la ambigüedad fundamental de Arlt, pues, de hecho, al igual que el autor de *El jorobadito*, tal y como hemos visto en las diferentes citas evocadas más arriba, no es posible descartar que para ambos las críticas negativas tengan ciertos visos de verdad.

Un segundo punto resulta, por lo tanto, inevitable en la reflexión sobre las paradojas en torno al valor y a los juicios estéticos negativos en la obra ficcional y crítica de César Aira, y es su relación con la poética homónima de la «literatura mala», expuesta en diferentes ocasiones. Esta propuesta programática ha sido *retroproyectada* por Aira en estudios críticos y textos diversos dedicados a sus «maestros» (Arlt, Pizarnik, Copi, Duchamp, Roussel, Laborghini, Borges). Sostiene Aira en el ensayo consagrado a Copi (1991):

3. Aira ha señalado en varias ocasiones que su profesión de traductor (a menudo de literatura comercial o de obras no literarias) le ha llevado a cultivar una suerte de asepsia estilística, un idiolecto relativamente convencional en el uso de los registros lingüísticos.

*L'Internationale Argentine*, su última novela, no es muy buena. Yo diría que es el último y definitivo homenaje que podía hacerle Copi a su patria: escribir una novela mala. No es mala, por supuesto, porque él no podía escribir mal (89).

Efectivamente, resulta difícil admitir que por «mala novela» o «escribir mal» Aira entienda aquí lo mismo (o, inversamente, que las expresiones sean igualmente ambiguas) que cuando se refiere a Julio Cortázar. Por consiguiente, la relación entre los juicios («novela mala», «literatura mala») y las propuestas poéticas («literatura mala») de Aira consistiría esencialmente en una homonimia o una polisemia amplia, cuyos diferentes significados alcanzarían incluso la antonimia.<sup>4</sup> He aquí, pues, la paradoja irresoluble: la literatura *mala* puede comprender literatura *buena*, y viceversa, sin que por ello dejen de ser categorías válidas y eficaces en el juicio literario.

### *Las bondades de la «literatura mala».*

#### *Una estrategia de éxito*

Un primer acercamiento superficial a los textos ficcionales de César Aira podría arrojar la prematura conclusión de que la propuesta poética de la «literatura mala» consistiría básicamente en una apropiación de estilos, géneros y registros *bajos* de la cultura popular o comercial hasta sus peores y más degradadas subespecies: desde el folletín rocambolesco, el culebrón televisivo, la serie adocenada para adolescentes, los géneros grotescos de la literatura de fanzine, referencias al cine de serie B (ciencia-ficción, terror, fantástico, etcétera), a la estética del cómic o del videojuego, hasta los formatos más

4. Cabe señalar que esta homonimia antónima no es en sí ni sorprendente ni excepcional; sucede, por otra parte, de manera natural en la lengua común, si bien es cierto que no se trata de un fenómeno frecuente: huésped («anfitrión/invitado»), alquilar («dar/tomar en alquiler»), sancionar («ratificar/censurar»), etcétera.

despreciados de la telerrealidad. De este modo, se realizaría la enésima legitimación de los materiales vulgares y groseros de la cultura popular desde que Marcel Duchamp convirtiera un urinal ordinario en un objeto artístico (valioso) únicamente mediante su firma de artista y su colocación en un contexto artístico determinado.

Esta apropiación de materiales es señalada insistentemente en el interior del texto por los distintos narradores en primera o tercera persona, lo que no deja de tener sus consecuencias en las lecturas posibles de los textos airianos, puesto que abre la puerta a interpretaciones metaliterarias o, cuando menos, irónicas. Así, por ejemplo, en el relato «El carrito» (2013: 149-151), el narrador se compara, no a una hamburguesa (género específico dentro de la oferta comercial) como hace Stephen King, un escritor verdaderamente popular, sino más radicalmente a un carrito (vacío) de supermercado, receptáculo de cualquier tipo de artículo de consumo de la cultura popular (pero esencialmente ajeno a él):

Y aun así [el carrito] no perdía la esperanza y reanudaba sus navegaciones, o mejor dicho no las interrumpía nunca, como el que sabe *que todo es en vano* y, aun así, insiste. *Insiste porque confía en la transformación de la vulgaridad cotidiana en sueño y portento*. Creo que me identificaba con él, y creo que por esa identificación lo había descubierto. Es paradójico, pero yo que me siento tan distinto y tan lejos de mis colegas escritores, me sentía cerca de un carrito de supermercado. Hasta nuestras respectivas técnicas se parecían: el avance imperceptible que lleva lejos, la restricción a un horizonte limitado, la temática urbana [...] supe que había llegado el momento de que me dijera algo [...]:

—Yo soy el Mal. (*La cursiva es mía*, 150-151.)

Como en un relato clásico de terror —por ejemplo, *Christine* del ya mencionado S. King, donde un automóvil animado se convierte en una asesina en serie—, el objeto cobra vida y resulta un objeto maléfico. Solamente que aquí no encon-



tramos ningún atisbo de legitimación de las formas culturales populares (nadie discute que Stephen King es *bueno* en lo que hace), sino todo lo contrario, porque es del todo «vano confiar en la transformación de la vulgaridad cotidiana en sueño o portento» (151). Dicho de otro modo, a diferencia de lo que sucede con escritores como Vargas Llosa, Cortázar, J. J. Saer o Manuel Puig, donde el resultado literario pretende trascender la pobreza o la vulgaridad de los materiales populares sobre los que se construye la *alta cultura popular* («popular» puesto que las novelas de todos estos autores no dejan de ser en mayor o menor grado, además de clásicos, *bestsellers*), los materiales no se «dignifican» en el proceso. En este punto, los escritos críticos de Aira suelen guardar una cierta coherencia con sus posicionamientos ficcionales. Así comentaba los procedimientos y apropiaciones practicados por Osvaldo Lamborghini (en quien, recordemos, ve a un «maestro»):

[...] la acuñación poética quedó reducida a la *frase* perfecta o intrigante (a veces obsesiva), y la frase tomó forma del *subrayado* en un libro –lo que a su vez cristalizó en una de esas frases– «No leía nunca, pero sus subrayados eran perfectos». Lamborghini lo experimentó en lo que se había vuelto una de sus lecturas preferidas: las novelitas pornográficas españolas, de muy poco valor literario, pero en las que él se las arreglaba para encontrar frases o fragmentos de frases memorables. Estos subrayados tienen una larga historia en su vida de escritor y de lector. De muchos de sus relatos decía que solo los había escrito para justificar una pequeña frase que le encantaba (2011: 305-306).

Obsérvese cómo el valor estético original de los materiales no varía a pesar de la transformación operada por el subrayado (selección) y apropiación: no dejan de ser «novelitas de escaso valor literario», como en el gesto de Duchamp, es únicamente la marca del artista (firma, subrayado) y el contexto (el marco del relato de Lamborghini) lo que convierte al *objet trouvé*, por despreciable que sea, en «memorable».

A pesar de la importancia de la serie provocativa de los *ready-made* de Duchamp y de las posteriores reactualizaciones vanguardistas, como el movimiento situacionista, el *Pop Art*, hasta la «parodia blanca» e intertextualidad ilimitadas posmodernas, tanto en términos literarios como más ampliamente artísticos, el verdadero precursor de esta modernidad es oriundo del Río de la Plata (donde su influencia sigue siendo considerable), Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont: «El plagio es necesario. El progreso lo requiere» (402). A partir de aquí, «plagio» se convierte en un sinónimo más de la «escritura», puesto que invirtiendo el tópico de que «todo está ya escrito» (y lo hace precisamente apropiándose y dándole la vuelta a una frase de La Rochefoucauld), Lautréamont reivindica, antes que Bajtín, una literatura como la quería Montaigne, una interglosa infinita, colectiva y perpetuamente cambiante, a través de un reciclado *progresista* de textos anteriores (Perrone-Moisés, Rodríguez Monegal).

Desde las últimas décadas del siglo XIX, la teoría lautreamontiana del plagio abre la puerta a las apropiaciones textuales más allá del decoro lector practicado hasta entonces, a Pierre Menard y a otros modelos de escritor que fundan su originalidad en el tramado preciso de sus reescrituras y relecturas. Esta filiación es visible en Aira, cuya primera novela, *Moreira* (1975), contenía párrafos literales de *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez (Contreras, 2002: 125). La estirpe lautreamontiana es todavía más visible en textos ensayísticos con un marcado carácter programático, como sucede en «La nueva escritura» (1998):

Cuando el arte ya estaba inventado y solo quedaba seguir haciendo obras, el mito de la vanguardia vino a reponer la posibilidad de hacer el camino desde el origen [...] las vanguardias vuelven una y otra vez, en distintas modulaciones a la frase de Lautréamont: «La poesía debe ser hecha por todos, no por uno» [...]. [E]ntendidas como creadoras de procedimientos, las vanguardias siguen vigentes y han poblado el siglo de mapas del tesoro que esperan ser explotados. Constructivismo, escritura automática, *ready-made*, dodecafonismo, *cut-up*, azar, indeterminación. Los grandes artistas del siglo XX no son los que hicieron

obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran (2000: 165-166).

Significativamente, el «procedimiento» empleado en *Moreira* no parece haber sido repetido en obras posteriores, y las prácticas apropiacionistas parecen haber evolucionado considerablemente desde los comienzos literarios. El progreso para Aira no requiere el plagio (en sí mismo también «literatura mala»), sino una «innovación constante de los procedimientos». Así, a pesar de la proximidad poética, sería, sin embargo, un error incluir a Aira en una estética de la cita o del collage posmodernos al uso (fragmentaria, anónima, ilimitadamente intertextual, etcétera). Declara al respecto Aira, el Narrador, en *El congreso de literatura*:

[...] siento aversión por lo que ahora se llama «intertextualidad», y nunca tomo elementos de la literatura para mis novelas o comedias. Me impongo el trabajo de inventarlo todo; cuando no hay más remedio que recuperar algo ya existente, prefiero echar mano a la realidad (65).

Independientemente de la veracidad de estas afirmaciones, lo que parece evidenciarse es que lo que Aira valora en O. Lamborghini o en el Roussel de *Nouvelles impressions d'Afrique* no es tanto los textos en sí, como los *procedimientos* empleados para producirlos. Las formas populares (la «literatura mala») no tienen más valor que el de instrumentos para seguir escribiendo; nada más y nada menos que como *procedimientos* de producción de «alta literatura» (la de Aira), destinados a ser abandonados una vez cumplida su función. Esto explica por qué Aira nunca escribe «novelas de género», a pesar de que utilice convenciones genéricas muy marcadas, evidentes, por ejemplo, en pasajes como el siguiente extraído de *El congreso de literatura*:

De hecho, el disfraz de cosa anticuada y pasada de moda de la alta cultura era la estrategia perfecta para desorientar a las

masas incautas. Por eso la alta cultura seguía siendo privilegio casi exclusivo de la clase alta. Pero el Sabio Loco no pensó siquiera en clonar a un miembro de esta clase. [...] Al fin se decidió por lo más simple y efectivo: [...] Por un genio reconocido y aclamado. ¡Clonar a un genio! Era el paso decisivo. A partir de ahí el dominio del planeta estaba expedito (33).

Aquí «el Sabio Loco» que tiene un plan («clonar a un genio») para «dominar el planeta» no tiene ni siquiera una función paródica o irónica con respecto a las tradiciones populares de donde es originario, salvo quizás de manera puramente accesoria. El Sabio Loco se identifica rápidamente como el (célebre) escritor Aira y el genio que va a ser clonado con Carlos Fuentes, y nunca vuelve a tratarse la cuestión de «dominar el mundo» (aunque sí haya un ataque casi apocalíptico de gusanos de seda gigantes). Ahora bien, aunque los materiales populares no son utilizados en su sentido habitual o normativo (en el sentido en que *El congreso de literatura* no es realmente una novela de ciencia-ficción o de aventuras), tampoco parecen acertadas las lecturas transcendentales o alegóricas, ni tampoco las interpretaciones de tipo metaliterario o como crítica de los medios o formas masivas culturales. Por un lado, no hay, efectivamente (al menos yo no las he encontrado), relaciones «intertextuales» con la obra de Carlos Fuentes, ni parece que con ninguna de las tramas, estilos o registros habituales del escritor mexicano. Tampoco parece que el uso de la figura de Fuentes tenga una función crítica o iluminadora sobre la importancia de los «genios» en el campo cultural de las Letras, o una puesta en cuestión de la praxis literaria imperante, etcétera. Por el otro, si en 1994, Beatriz Sarlo solicitaba de los intelectuales «una crítica cultural que pueda librarse del doble encierro de la celebración neopopulista de lo existente y los prejuicios elitistas que socavan la posibilidad de articular una perspectiva democrática» (2000:197-198), no parece tampoco que César Aira esté muy dispuesto a ello:

[...] la famosa frase de Lautréamont: «La poesía debe ser hecha por todos, no por uno». Me parece que es erróneo interpretar esta frase en un sentido puramente cuantitativo democrático o de buenas intenciones utópicas. Quizá sea al revés: cuando la poesía sea algo que puedan hacer todos, entonces el poeta podrá ser un hombre como todos, quedará liberado de toda la miseria psicológica que hemos llamado talento, estilo, misión, trabajo y demás torturas. Ya no necesitará ser un maldito, ni sufrir, ni esclavizarse a una labor que la sociedad aprecia cada vez menos (166).

Los procedimientos —«estilos que se vampirizan», géneros que se trasplantan, formatos cinematográficos, televisivos, modelos populares, etcétera— nunca completan los programas discursivos que llevan implícitos: la extrañeza de la reproducción nunca llega a la parodia, la caricatura no parece contener una crítica del modelo utilizado. De ahí también, los «finales malos» de los que habla el autor, puesto que la «improvisación» y la noción de autenticidad implícita en una obra que no se corrige cifran las bondades de la «literatura mala», donde el conjunto de la propuesta artística determina el juicio particular de cada una por separado y la amplia trayectoria de la firma que las acompaña corrige una obra por otra. La perplejidad de buena parte de la crítica ante la obra de César Aira parece provenir de este malentendido. Sus textos parecen recordar el desconcierto crítico ante ciertas obras conceptuales o abstractas a principios del siglo pasado. Como muchas de las propuestas pictóricas vanguardistas de entonces, los textos airianos se inscriben en otra poética distinta de la mimesis o de los parámetros clásicos, más como *performances* que cobran sentido meramente por el gesto artístico, la búsqueda (del tesoro) antes que el resultado (el cofre vacío). Una propuesta cuyo fracaso, la «literatura mala», es una garantía de su autenticidad y validez:

Yo vengo militando desde hace años en favor de lo que he llamado, en parte por provocación, en parte por autodefensa, «literatura mala». Ahí pongo todas mis esperanzas, como los otros

las ponen en la juventud, o en la democracia; ahí me precipito, con un entusiasmo que las decepciones, por definición, no hacen sino atizar: al fondo de la literatura mala, para encontrar la buena, o la nueva, o la buena nueva. [...]. La literatura del futuro se alza en nosotros [...]. Qué error pensarla «buena». Si es buena no puede ser futura [...]. A lo nuevo no se lo busca: se lo ha encontrado. Buscamos lo malo, y encontramos lo nuevo (1995: 29-30).

A la «literatura mala», para encontrar la «nueva» o la «buena nueva». Para Aira, las bondades de la «literatura mala» consisten sobre todo en la posibilidad de escribir asumiendo el error, la improvisación, con la orgullosa modestia del que sabe que «todas las grandes obras ya están escritas» y, nada menos que después de eso, mantiene la temeraria y desmesurada pretensión de seguir escribiendo.

#### *Las maldades de la «literatura mala».*

##### *Paradojas de juicio y valor*

Si para Aira, la «literatura mala» es el (único) camino para llegar a la «literatura buena» en estos tiempos posmodernos —o *post-obras-maestras*, en los términos airianos— es hora de volver a la polisemia que evocaba al principio de este trabajo, porque la pregunta permanece en el aire, aparentemente sin respuesta. ¿Cómo distinguir la «literatura mala» que conduce a la «buena nueva» de la «mala» que no conduce a ningún sitio? ¿Se trata de cualidades (defectos) inherentes a las obras, o se trata, por el contrario, de efectos posteriores al texto?

Para responder a estos interrogantes, conviene recordar primero que, para Aira, Copi no «podía escribir mal», ni siquiera cuando escribía una «novela mala» (literatura *mala-buena-nueva*), y conviene citar más extensamente el contraejemplo de Cortázar, un caso en el que, en principio, no hay lugar para esta ambivalencia (literatura *mala-mala*):

Podría parafrasear a Oliverio Girondo y decir que el mejor Cortázar es un mal Borges. No puedo evitarlo. Porque es el escritor de la iniciación, el de los adolescentes que se inician en la literatura y encuentran en él –y yo también lo encontré en su momento– el placer de la invención. Pero con el tiempo se me fue cayendo. Hay algunos cuentos que están bien. El de los cuentos es el mejor Cortázar. O sea, un mal Borges, o mediano, porque Borges rara vez es malo. Sus cuentos son buenas artesanías, algunas extraordinariamente logradas, como «Casa tomada», pero son cuentos que persiguen siempre el efecto inmediato. Y luego, el resto de la carrera literaria de Cortázar es auténticamente deplorable (Alfieri, 2004: 42).

Este fragmento aporta las claves para poder diferenciar la literatura «mala-buena» (Copi, Lamborghini, la del propio Aira) de la «mala-mala» (Cortázar y Sabato, entre otros). Solo adelantaré que, en mi opinión, estas explicaciones son por lo esencial perfectamente subjetivas, eventuales y, aunque no sea percibido así por la mayoría de la crítica, bastante tradicionales e incluso conservadoras. Procedamos por partes. Primero, es necesario deducir algunos componentes de las definiciones y valores literarios de Aira, que se encuentran implícitos en sus declaraciones: 1) Las bondades y maldades de la literatura se pueden aprender: los textos de Cortázar únicamente sirven para iniciarse en la literatura; posteriormente, son «malos» sin paliativos; 2) la «literatura buena» (esto es: mala-buena) no es, en principio, una cuestión *técnica*: se puede ser un buen artesano (un buen *escribidor*: un novelista canónico, por ejemplo), pero un mal artista; 3) el éxito, dominar una técnica o un procedimiento es válido, el *facilismo* en cambio, es decir, perseverar en ellos («perseguir el efecto inmediato») es garantía de «literatura mala» sin matices; 4) el nombre propio (aquí Cortázar) es el verdadero texto literario, es decir, el que otorga el valor último a las diferentes obras dependientes, en definitiva, de él (poco importa «Casa tomada», lo que cuenta es el resto de la carrera, que «es deplorable»).

Es de destacar que el César Aira crítico y ensayista es consistente y coherente en sus juicios estéticos con las posiciones y valores adoptados con respecto a Julio Cortázar. En el ensayo antes citado «La innovación» (1993) se mostraba aún más tajante contra la «literatura buena», la canónica, la consagrada:

Lo malo, definido de nuevo [malo-nuevo-bueno], es lo que no obedece a los cánones establecidos de lo bueno, es decir a los cánones a secas; porque no hay canon de lo fallido. Lo malo es lo que alcanza el objetivo, inalcanzable para todo lo demás, de esquivar la academia, cualquier academia, hasta la que está formándose en nosotros mismos mientras escribimos. Por ejemplo cuando nos sentimos satisfechos por el trabajo bien hecho (29-30).

Ahora bien, es preciso hacer dos comentarios sobre esta estrategia de la «literatura mala» anticánónica. El primero concierne el pretendido carácter subversivo o revolucionario de la misma, según las lecturas de muchos de los críticos que se ocupan de la obra airiana. Estas posiciones del Aira crítico son presentadas de manera provocativa («como provocación y autodefensa»), pero en sí mismas no son nada novedoso ni en la crítica moderna ni en la literatura universal. Críticos universitarios tan poco sospechosos de «innovación» como Harold Bloom –y su teoría sobre la «angustia de la influencia»–, sostienen visiones de la literatura muy similares a la de Aira (solo los artistas que «vencen la influencia» de los «grandes», llegan a ser ellos mismos «grandes»), o en otros términos, nos hallamos ante la corriente ininterrumpida que desde el Romanticismo ha cifrado el valor literario en tres pilares sagrados e inviolables: autenticidad, sinceridad y originalidad.<sup>5</sup> Examinada de cerca, la poética de la «literatura mala» engloba, sin lugar a dudas, estos tres valores. Por su amor al concepto del genio, de las jerarquías y de las generalizaciones, muchos consideran

5. Remito a la exposición, ya clásica, de Umberto Eco en *Los límites de la interpretación*, para quien estos tres valores mantienen relaciones tautológicas indisolubles (208).

a Harold Bloom un «crítico neo-romántico»; probablemente, César Aira, en su peculiar manera, también lo sea.

El segundo comentario concierne a la coherencia exigible a las posiciones críticas y teóricas de Aira, con respecto a su producción artística. O si se prefiere, invirtiendo la pregunta, ¿qué función puede otorgar la lectura cruzada de una y otra producción? ¿Es posible construir una figura, una relación coherente que englobe el conjunto de la obra airiana? La respuesta es doblemente negativa (como sucede, por otra parte, con la amplia mayoría de los escritores o incluso de los críticos si se examina sincrónicamente el conjunto de sus juicios). Si bien las posiciones adoptadas por Aira son perfectamente coherentes con su producción artística —como es sabido, cada texto de Aira rompe con los procedimientos empleados en los textos precedentes—, presentan, sin embargo, aporías irresolubles desde la perspectiva disciplinaria o, si se prefiere, en el plano discursivo de la crítica literaria (salvo que se considere a esta como un mero pasatiempo impresionista más o menos *connaissanceur* de las diferentes producciones literarias). Este bien podría ser el origen de buena parte de los malentendidos en torno a las poéticas y provocaciones airianas.

Para que se entiendan más claramente estas tensiones, inconsistencias o paradojas (según la interpretación que se les otorgue), quizá sea conveniente comparar las posiciones críticas de Aira con reflexiones originadas en coordenadas relativamente próximas dentro de la crítica y la teoría literarias recientes. Aludo aquí a otros autores confrontados a dilemas similares y que han optado por soluciones que guardan la coherencia lógica de sus postulados, pero que tienen consecuencias dramáticas en la manera de concebir la validez y la posibilidad de los juicios estéticos. Así, por ejemplo, en una entrevista de 2007, Josefina Ludmer, hacía un «Elogio de la literatura mala», que venía, en realidad, a decir que no existe tal cosa, puesto que la Literatura es, ahora, «posautónoma» (es decir, indistinta a los otros discursos escritos: políticos, biográficos, sociales, electrónicos...), y por lo tanto ya no puede responder a valores estéticos esenciales:

Es reaccionario seguir aplicando criterios modernos, de la autonomía plena, a los textos contemporáneos. Por eso deberíamos discutir de nuevo qué es el valor literario, porque si cambia la literatura, cambia el valor, obviamente. ¿A qué llamamos hoy valor? ¿A la contemplación de destinos, a la existencia de un marco, a las relaciones especulares, al libro dentro del libro, a la densidad verbal, a las duplicaciones internas, las recursividades, los paralelismos, las paradojas, las citas y referencias, a todo eso que califica a la llamada gran literatura? Ahora quizá no encontrarás eso, pero encontrarás otras cosas muy valiosas [...]. En la literatura, diría que junto a los *best-sellers* y a las escrituras que suelen llamarse «malas» (y que yo no considero nada malas), de ahora, existe la buena vieja literatura, con múltiples lecturas. La literatura hoy incluye todo su pasado, aun el de cuando todavía no era «literatura», y puede ser crónica, carta, mensaje, diálogo, testimonio.

La posición de Josefina Ludmer es clara y no deja mucho espacio a la ambigüedad: de hecho, ya no se considera «crítica literaria».<sup>6</sup> Observemos ahora las diferencias con las posiciones airianas, que he calificado de inconsistentes o paradójicas —pero que son perfectamente legítimas, insisto—, desde un punto de vista estrictamente artístico: nada obliga a un escritor a ser coherente con sus posiciones estéticas, a un crítico sí. Un primer ejemplo de estas aporías airianas podría ser su actitud respetuosa frente a Borges, a pesar de toda su declarada animadversión a la «literatura buena» (¿acaso no se trata de un escritor canónico?). Otra muestra de esta fricción entre valores (y poéticas) contrarios la podríamos encontrar fácilmente en el *Diccionario de autores latinoamericanos* (1985, 1998). En efecto, extraña obra, normativa y canónica por antonomasia, para un autor que se declara enemigo de cualquier canon, incluidos los propios. Bien es cierto que Aira señala, en la «Advertencia» que precede al texto, que el *Diccionario* debe

6. Obviamente, no defiendo que la coherencia última consista en abandonar la crítica literaria, pero sí que partiendo de los postulados de Aira es la única conclusión congruente; el hecho de que Aira prefiera lo literario a la coherencia lógica es sin duda un motivo de alegría para sus lectores.

ser leído más como un ejercicio literario de lecturas privadas que como un manual de historia literaria:

Trabajo personal y doméstico, acumulación de comentarios de lecturas y notas de investigador aficionado, este «Diccionario» lo es solo por estar ordenado alfabéticamente. No tiene aspiraciones de exhaustivo ni sistemático. Aunque puede ser de utilidad al estudioso, está dirigido más bien al lector, y dentro de esta especie apunta a los buscadores de tesoros ocultos (7).

En este sentido, cabe señalar que sería relativamente fácil adscribir las paradojas o inconsistencias del juicio airiano a una estrategia de actuación dentro del sistema literario (polémico) argentino. De este modo, se comprendería más fácilmente que en una obra destinada a «buscadores de tesoros ocultos» no se mencione a ningún autor aparecido en «los últimos veinte años» (7) —es decir desde 1965—. Asimismo, desde estas coordenadas de lectura, se entiende que la mayoría de los autores latinoamericanos canónicos contemporáneos —con la notabilísima excepción antes mencionada de Borges (95)— reciban críticas desde la «admiración helada, tan parecida a la indiferencia o al desprecio» (Manuel Puig, 453-454; Juan José Saer, 500) hasta, por el contrario, juicios bastantes duros y en general, desdeñosos hacia el autor consagrado que se estanca en una poética ya aceptada. Veamos algunos ejemplos de estos últimos. Miguel Ángel Asturias: «descendió apreciablemente en calidad [...] exotismo de tipo turístico [...] trivialidades mágico-religiosas y una confusión general» (57). Julio Cortázar: «no hubo maduración» (152-153). Antonio Di Benedetto: «[últimas] novelas de forma convencional, que marcan un notorio descenso» (173). Manuel Mujica Lainez: «el resto de su obra derivó por la elección de asuntos interesantes, en una artesanía pulcra, cada vez más vacía» (383). Daniel Moyano: «[la diferencia de lo que sucede en sus mejores relatos], en los otros aparece una peligrosa inclinación hacia la alegoría» (381). Ernesto Sabato: «la falla central [...]: una inadecuación entre su personalidad y sus intenciones estéticas. Sobre sus ideas convencionales [...]

era imposible ajustar pretensiones de escritor maldito o endemoniado» (498). En cuanto al más canónico y popular de los escritores latinoamericanos contemporáneos, Gabriel García Márquez, Aira considera que sus volúmenes de cuentos son «muy fallidos», que algunas de sus novelas son convencionales y que sus mejores relatos —se refiere a la *Mala hora*— son «de lectura agradable, pese a un asomo de «latinoamericanismo» programático, al exceso de personajes y a su intención en última instancia alegórica» (232).

El grueso de las críticas a los escritores canónicos (aparte del mero hecho de serlo, que ya les convierte en sospechosos) se resume en la inclinación hacia la «alegoría» y a la naturaleza convencional de sus opiniones, de su figura de escritor o, peor aún, de sus propuestas literarias. Bien es cierto que Aira como novelista es efectivamente coherente, como he señalado reiteradamente, con estos postulados estéticos, y se ha especializado en romper cualquier expectativa creada convencionalmente por la lectura (finales rocambolescos, textos que traicionan las normas genéricas, incluso desde el título: la «novelita» *Cómo me hice monja*, nunca aclara la relación entre lo que promete y el texto aludido). El problema parece concentrarse en la confrontación efectiva entre las pretensiones universales de los programas airianos («literatura mala-buena») y los juicios estéticos efectivos (por ejemplo, el *Diccionario*, «literatura mala-mala»). No se puede dar una definición ahistórica, universalmente válida o autónoma del «buen gusto», de lo «convencional», ni de las distintas formas (positivas o negativas) de la «literatura mala», como termina por reconocer el propio Aira al referirse al escritor colombiano, José María Vargas Vila:

Nada más unánime que el desprestigio de Vargas Vila, autor de novelitas sentimentales, decadentes o desaforadas; como todo lo *kitsch*, puede volver, pero sus excesos de amaneramiento compulsivo hacen improbable que vuelva si no es como broma (554). *La cursiva es mía*.

Ahora bien, ¿acaso las propias novelas de Aira no podrían a su vez ser calificadas como «desaforadas, decadentes o *kitsch*»? ¿cómo conciliar este juicio, efectuado en una obra visiblemente erudita, cuya primera función es establecer unos valores sólidos, a pesar de todo el relativismo que se le quiera otorgar al inconveniente inevitable que surge tras una perspectiva cronológica determinada, con declaraciones programáticas como esta?:

El arte del artista es la transmutación de valores. No amamos al artista que hace bien su trabajo: a él en todo caso podemos admirarlo, con esa admiración helada tan parecida a la indiferencia o al desprecio. ¿De qué sirve eso? ¡Hay tanto arte bueno ya! No nos alcanza la vista para enterarnos. Amamos al otro, al creador de una calidad imprevista. Amamos lo nuevo (1993: 30).

En definitiva, la única respuesta posible para Aira es permanecer en el estricto plano de lo artístico y literario, es decir, en una relación análoga a la que se establece, inefable, entre el nombre propio y el *ready-made* (que diferenciará en última instancia lo «malo-bueno» de lo «malo-malo»). Es el gesto, intransitivo, injustificable lógicamente; pero que le permite a Aira continuar haciendo lo que considera más importante, más allá de la justicia o injusticia de sus juicios acerca de lo bueno y lo malo en literatura (o precisamente contra esta noción de *justicia*, puesto que «no hay un canon de lo fallido», [1995: 30]): seguir escribiendo. Porque la literatura (buena) comprende el ensayo y el error, la genialidad y lo *kitsch*, porque ninguna razón podrá explicar la enfermedad de la escritura; porque «en realidad, el juicio no importa. La vanguardia, por su naturaleza misma, incorpora el escarnio y lo vuelve un dato más de su trabajo» (2000: 166); porque cada texto de Aira, como los de Georges Bataille, confiesa, en una polisemia (ahora sí) irresoluble y siempre en nombre de la Literatura: «—Yo soy el mal» (2013: 151).

## BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César. *Relatos reunidos*. Barcelona: Mondadori, 2013.
- \_\_\_\_\_. *El congreso de literatura* [1997]. Barcelona: Mondadori, 2012.
- \_\_\_\_\_. *La guerra de los gimnasios*. Buenos Aires: Emecé, 2012.
- \_\_\_\_\_. «Nota del compilador». En Lamborghini, Osvaldo. *Novelas y cuentos II*. 2ª ed. Buenos Aires: Mondadori, 2011, pp. 305-308.
- \_\_\_\_\_. *Diccionario de autores latinoamericanos* [1985, 1998]. Buenos Aires: Emecé/Ada Korn, 2001.
- \_\_\_\_\_. «La nueva escritura» [1998]. En *Revista Boletín* número 8. Rosario: Centro de Teoría y Crítica literaria, 2000, pp. 165-170.
- \_\_\_\_\_. *Cómo me hice monja. La prueba. El llanto*. Barcelona: Grijalbo/Mondadori, 1998.
- \_\_\_\_\_. «La innovación» [1993]. En *Revista Boletín* número 4. Rosario: Centro de Teoría y Crítica literaria, 1995, pp. 27-33.
- \_\_\_\_\_. *Copi*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1991.
- Arlt, Roberto. *Cuentos completos*. Prefacio de Gustavo Martín Garzo y postfacio de David Viñas. Buenos Aires: Losada, 2002.
- Alfieri, Carlos. «El mejor Cortázar es un mal Borges. Entrevista con César Aira». En *Suplemento cultural Ñ. Clarín* número 54, Buenos Aires, 9 de octubre 2004, pp. 40-42.
- Bataille, Georges. *La Littérature et le mal*. París: Folio/Gallimard, 1957.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Literature*. [1973], 2ª ed. Nueva York, Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Carrión, Jorge. «El error de César Aira». En *Letras libres* número 115, abril 2011, pp. 59-60.
- Contreras, Sandra. «Superproducción y devaluación en la literatura».

tura argentina reciente». En Cárcamo-Huechante, L. E., Fernández Bravo, A. y Laera, A. (comps.). *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Las vueltas de César Aira*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2002.

Cortázar, Julio. «Un argentino habla de Roberto Arlt». En *Obra crítica. Obras completas VI*. Edición a cargo de Saúl Yurkievich y Gladis Anchieri. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006, pp. 741-744.

Duarte, Pablo. «Elogio de la inventiva. Entrevista con César Aira». En *Letras libres* número 131. México, Noviembre 2009, pp. 70-75.

Eco, Umberto. *Les limites de l'interprétation*. [1990]. Trad. Myriem Bouzaher. París: Grasset, 1992.

García-Romeu, José. «Una polémica actual: la reconstrucción del sistema literario argentino». En *Anales de Literatura Hispanoamericana* (vol. 36). Madrid: Universidad Complutense, 2007, pp. 199-219.

Lautréamont, Conde de (Isidore Ducasse). *Oeuvres complètes. Les champs de Maldoror par le Comte de Lautréamont (Chants I, II, II, IV, V, VI). poésies (I, II). Lettres*. Ed. Maurice Saillet, Valery Larbaud y A. Poulet-Malassis. París: Librairie Générale de France, 1963.

Ludmer, Josefina. «Elogio de la literatura mala». Entrevista con Flavia Costa en *Revista Ñ* suplemento cultural de *Clarín*. Argentina, 01/12/2007. Disponible en: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2007/12/01/u-00611.htm>. Consultado el 28/03/2014.

Martínez, Guillermo. *La fórmula de la felicidad*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.

Montaldo, Graciela. «Borges, Aira y la literatura para multitudes». En *Revista Boletín* número 6. Rosario: del Centro de Estudios de teoría y crítica literaria, 1998, pp. 7-17.

Perrone-Moisés, Leyla, Rodríguez Monegal, Emir. *Lautréamont. L'identité culturelle. Double culture et bilingüisme chez Isidore Ducasse*. París: L'Harmanttan, 2001.

Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.

Pron, Patricio. «Por qué César Aira es único». En *ABC Cultural*, suplemento de *ABC*. Madrid, 2 de marzo de 2013, p.8-9.

Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina* [1994]. 12ª ed. Buenos Aires: Ariel, 2000.

Tabarovsky, Damián. *La literatura de izquierda* [2004]. Cáceres: Periférica, 2010.



## EL ÚLTIMO RENOVADOR DE LA LITERATURA HISPÁNICA: EL PROCESO CREATIVO COMO PROYECTO LITERARIO

Edgar Antonio Robles Ortiz

En una ocasión, la primera, César Aira escribió una novela tradicional, *Ema la cautiva* (1981), o mejor dicho, escribió 50 páginas de una novela tradicional. Desistió. Nunca volvió a intentarlo.

Las aventuras de Ema en la Patagonia no llegan a un desenlace sino que simplemente dejan de ser narradas. Se abandona la historia. Si durante la primera parte de la novela (centrada en el ingeniero francés Duval y su largo viaje por la Patagonia en compañía de un regimiento liderado por el experimentado coronel Espina) el lector cree estar frente a una historia de corte clásico e incluso regionalista, dicha expectativa no tardará en ser defraudada conforme se van sucediendo las páginas y la novela salte de una anécdota a otra como una serie de *pequeñas nuevas aventuras* antes de concretar la trama principal y atar los cabos sueltos que ha desatado cada una de ellas. Así, el tremendo y prometedor viaje de Ema se suspende en una excursión hacia las misteriosas –y en otro tiempo terribles– cuevas de *Nueva Roma*, y en un ademán de reencuentro en la playa con un casiquillo amigo del coronel Espina. Todo esto tan lejos del argumento inicial como las cuevas mismas de *Nueva Roma*.

Quien aborde la obra de Aira pareciera condenado a visitar, una y otra vez, los mismos tópicos de análisis: el argumento disparatado, el abandono de la trama, la digresión constante. Así como ensayar una teoría o develar la «fórmula» que explique el carácter tan prolífico de la obra de Aira. Es con el fin de evitar lo anterior que el crítico debe resistirse, especialmente en el caso

de Aira, a un análisis fácil que se limite a señalar lo evidente de dichos temas.

Siendo uno de los favoritos de la crítica y la academia, es muy sencillo encontrar descripciones y análisis muy precisos que sintetizan el estilo de Aira, ejemplo de ello es lo escrito por Francisco Solano:

[...] son novelas muy distintas, que parecen escritas, más que por una misma pluma, por una factoría de escritores consensuados por el acuerdo de un estilo neutro, pero no obstante juguetero, brillante en ocasiones y en pugna con los convencionalismos narrativos, a los que sin embargo termina por someterse, acaso por comodidad o por la imperiosa necesidad de volver a empezar, por la urgencia de escribir otra novela (2005: Web).

Seguimos las novelas de Aira incluso teniendo de antemano la certeza de que nos encontraremos con esas *fallas* (faltas a la tradición del género), que en realidad son parte integral no solo de un estilo sino de una particular visión del fenómeno literario y creativo: un final precipitado y un argumento que alcanza su punto climático desde las primeras páginas por lo que solo le es posible palidecer conforme avanza el texto. Continúa apasionándonos por el poder de su invención, capaz de cautivar con el solo despliegue de las posibilidades de una historia (de la que pierde el interés una vez que ha estirado los recursos de sorpresa) y porque afortunadamente nunca ha estado interesado en escribir una novela tradicional (pero sí en jugar a escribir según una tradición, estilo o punto de vista). Aunque desde su debut se presente como un escritor en total manejo de los rudimentos de la descripción y la plasticidad de la lengua con un gusto marcado por la digresión:

El silencio se manifestaba en todo, aparecía y desaparecía [...], era blando como el aire, y a veces rígido como una piedra. Duval respiraba, profundamente, respiraba como nunca antes lo había hecho, con una especie de creencia incierta en la realidad de la

vida. En ese avatar del tedio del viaje, el ingeniero se sorprendió de pronto contando sus respiraciones. Le pareció haber dado con la utilidad más primitiva de los números y pensó que si lograba completar la cuenta de ese movimiento del aire delicado, lograría contar el número de la tierra y del silencio, y del miedo de los caballos, y seguía rezando números nubosos con el ritmo del pecho y de la cabeza. En realidad había perdido la cuenta desde el principio, aunque no por eso dejaba de sentir que se trataba precisamente de un cálculo. Era su novela. Más que la acumulación en el tiempo, le agradaba considerarla un cálculo de unidad, una precisa, lenta e inmóvil división que realizaba con silencios atmosféricos; las ensoñaciones matemáticas que le hacían posible vivir en el aburrimiento trivial del desierto encontraban su campo natural en las mariposillas de la respiración, en esa constancia duplicada, inhalación y exhalación (Aira, 2011: 49).

Desde esta mítica primera novela encontramos el estilo de Aira en estado bruto. De extensión más larga que el resto (190 páginas en la edición de la Universidad de Buenos Aires), la trama muta a una velocidad mucho más morosa, indecisa, como si Aira temiera llamar demasiado la atención sobre su escritura o abusar de la imaginación del lector. Temores que desaparecerán en el resto de sus novelas, sobre todo a partir de *La liebre* (1991) que marca un punto de inflexión en su obra.

Las novelas de Aira parten, a manera de método, de la singularidad de una idea o un tema de raíz filosófica que inmediatamente entra en conflicto o contradicción y al que siempre se vuelve para aportar una reflexión más; cambiar la óptica desde la cual se le analiza. Conforme eche a andar la máquina de escribir Aira, habrá un proceso de minimización (descripción de los personajes, psicología, ambiente...) y maximización (argumentos cada vez más arriesgados, desarrollo acelerado de la trama...), hasta llegar a una engañosa fórmula que, no obstante, no se trata de una simplificación de recursos sino de una afinación de su potente *ars poetica*.

### *El espacio sagrado de la creación*

La literatura de Aira parece hallar todo su impulso en el placer ritual de la escritura. El síndrome de la página en blanco funciona de forma inversa para Aira que para la mayoría de los escritores. La naturaleza de su literatura no responde ni a un compromiso ideológico ni a un programa estético demasiado meditado. Sería un error considerar la obra del autor de la Plata como el resultado de un proceso meramente sistemático. Es bastante natural y cómodo pensar que a una obra tan ingente debe subyacer un proceso sistemático de escritura que simplifique la exigencia creativa a través de la repetición. Aunque en realidad no es totalmente errado afirmar que Aira posee un sistema desde el cual engendra su literatura, este sistema –contrario a lo que podría pensarse– no es un facilitador del trabajo creativo, una chapucería que encubra una misma idea, o un mismo libro, una y otra vez. El *sistema* de Aira no es otro que una disciplina férrea a un proceso de escritura que involucra en sí una concepción compleja de la literatura y el acto mismo de la escritura, el acto de *hacerse* de la literatura. Un volver, infatigable, a un punto cero y mantenerse fiel al placer de la escritura y sus caprichos que tantas veces le ha impulsado abandonar una historia en el nudo de la trama, y aun así publicarlo como si su valía radicara en ser el registro de una experiencia escritural.

Si bien Aira repite con frecuencia una estructura argumental que ya le identifica, el esfuerzo de la invención prevalece y aumenta, pues cada novelita que escribe ciñe más y más las posibilidades de lo que se puede contar y elimina otros tantos elementos que no se deberán repetir. Diacrónicamente, ser original es el mayor reto para Aira pues el *corpus* de elementos que debe evitar se mantiene en constante crecimiento. Vista desde afuera, la obra de Aira no podría sino prometer el abuso de un argumento y la repetición de una estructura argumentativa, tal y como sucede con la mayoría de las novelas policíacas, género en el que no escasean los autores prolíficos. Para el lector pro-

fundo de Aira es evidente que se trata de una equivocación. La ambición de Aira es más cercana a la del científico loco que con escrupuloso método, experimenta infatigablemente, consiguiendo buenos y malos resultados pero con una intención siempre genial.

Poco interesa para el estudio académico los pormenores de los hábitos de escritura de los autores. ¿Qué aporta saber que Balzac comenzaba su jornada de trabajo pasada la medianoche y finalizaba entrada la mañana, o que Kerouac escribiera de continuo una de sus novelas en un rollo de papel para que el cambiar de folio no afectase su explosión creativa? Aira acostumbra escribir por las mañanas durante una o dos horas todos los días, en el mismo café de Pringles. No se trata de un proceso frenético como el de escritores que durante meses, años e incluso décadas se dedican a *pensar* el libro y dar interminables vueltas a mínimos detalles para en un momento determinado vaciar todo aquello en un solo acto como Fogwill y *Los pichiciegos* o Luis Martín Santos quien escribía de un solo tirón densos capítulos, después de haber resuelto la mayoría del argumento en su cabeza.

César Aira, busca un contacto directo con la literatura, su proceso de escritura consiste en una sucesiva puesta al vacío, una insistencia por habitar ese espacio sagrado de la creación en la que el escritor parece ser el instrumento mismo de una fuerza externa, y en el que el *error* forma parte de la obra. Las fallas producto si se quiere de la falta de inspiración en un momento determinado no se someten a un proceso minucioso de depuración. Aira ha confesado que la mayoría de las veces no existe un soporte de notas o investigación bibliográfica que le ayude como escritor al abordar determinados temas científicos o teóricos que para la mayoría de los escritores sería imprescindible.

La escritura para Aira no es un proyecto sino un espacio y tiempo de creación, un ritual en el que se manifiesta el arte de la literatura, y en la que el autor no está dispuesto a involucrarse demasiado, sino dejarse llevar por la voluntad creativa del momento.

Aira presume desconocer casi siempre los desenlaces de sus historias o si quiera los derroteros inmediatos de la trama. Es dentro de ese espacio ritual en el que el texto es pletórico de posibilidades: «Soy escritor solamente cuando escribo, nunca puedo saber qué voy a escribir. Apenas una idea de comienzo, de génesis, y a partir de ahí el trabajo mismo me va llevando a la creación» (Aira, 2014: vídeo). Se trata pues de una improvisación en el mejor sentido del término, trabajar con pleno uso de las habilidades plásticas de la lengua pero sin someterse a ningún tipo de esquema. Escribir en y desde el instante de la creación.

La ritualidad de Aira al igual que la de Proust ha llegado a ser un elemento que supera el ámbito extraliterario para formar parte activa de su poética literaria. La esencia de esas dos míticas cuartillas a las que se enfrenta Aira cada día está más cerca de las prácticas extremas del *OuLiPo* que a una mera disciplina de oficio, no en el sentido que Aira obedezca a un programa meditado de escritura sino a la ambición experimental de este grupo. La experimentación con Aira vuelve a tener peso y trascendencia, alejado de la vanidad y pirotecnia de la mayoría de los escritores a quienes se les regala dicho término. La escritura de Aira es experimental como lo es la de Alasdair Gray, Eloy Tizón, Thomas Bernhard o Arno Schmidt, cuya fuerza emana de la originalidad con la que se concibe el mundo a través de la lengua. De los anteriormente mencionados Aira y Gray son los menos plásticos del lenguaje, no obstante y a pesar de que Aira lo niegue en cada oportunidad, no cabe duda que su manejo de la lengua llegue a ser virtuoso por momentos (*La costurera y el viento*, 1991, es abundante en momentos de gran lirismo). Por otra parte, estos dos autores exudan un nivel creativo en sus argumentos que llega a ser igualmente lírico.

Teniendo presente esta ritualidad no es de extrañar que, como lo mencionábamos, exista con cierta frecuencia una irrupción del autor como figura metaficcional, aquella figura que se encuentra escribiendo y que como *Deus ex machina* viene a explicar o empujar la historia y que lejos de estorbar o desacreditar la ficción, la enriquece, tal como sucede en *La costurera y el*

*viento* cuyo inicio corresponde a un juego de este orden en la que el narrador se presenta como autor en busca de inspiración para escribir la historia que titula al libro y de la cual solo sabe que tratará de una costurera y sus aventuras en la Pampa argentina y en la que el viento figurará como personaje.

Si bien el proceso de escritura de Aira no ha cambiado y la longitud de sus novelas se ha mantenido constante dentro de un rango de 50 a 120 páginas dependiendo de la edición, sí podemos hablar de cambios fundamentales a nivel estético y que denotan una concepción literaria específica. En las primeras novelas de Aira<sup>1</sup> puede percibirse un estilo marcado por la descripción minuciosa, una trasgresión más sutil de la trama y un argumento discretamente disparatado. Una escritura apegada aún a ciertas normas del arte de contar; a la tradición, y de las que el autor irá prescindiendo en sus siguientes obras. El mismo autor pringense ha manifestado su incomodidad por ciertas necesidades inherentes a la narración como lo es la descripción o la psicología de los personajes a los que considera un mal necesario.

La literatura de Aira es a un mismo tiempo un homenaje al arte de contar como también una crítica a la novela como género, cuyo encumbramiento ha llevado a una serie de vicios de los que es difícil escapar. Como él lo comenta es necesario encontrar y desarrollar géneros más livianos en los que –aludiendo de nuevo a los longevos pintores japoneses–, se pudiera llegar a la perfección a los 100 años. Esa es la esencia de la poética de Aira, una búsqueda a través del ejercicio continuo de la escritura. Una depuración estética adoptada en un proyecto literario de por vida.

Aira puede contarse dentro de los poquísimos casos de artistas (no solo escritores) cuyo dominio del proceso creativo le permite llevar un ritmo único de producción original que va a la par de su imaginación. Paradójicamente esta condición de creación ininterrumpida y masiva que en cualquier otra circunstancia significaría una saturación irremediable (véase el caso de Vila-Matas cuyo genial juego metaficcional parece haberse agotado después

1. *Ena, la cautiva* (1981) o *Los fantasmas* (1990).

de *Doctor Pasavento*, le provee a Aira una fuente inagotable de renovación. Aira se ha provisto de los límites suficientes para crear una especie de género literario personal. La novela *aireana* es una especie de minituralización de ese *casarón* de género llamado novela. Su maestría consiste también en el dominio de un *ars combinatoria*, un no repetir, sino administrar, elementos o técnicas narrativas. Añadir, suprimir, cambiar, de manera que sean imprevisibles los pormenores que moverán su siguiente novela.

### *Procedimiento y digresión como motor narrativo*

Contar, escribir, llegar a un final es detener el motor literario de lo que se cuenta, dejar la creación y asignarle un sentido en espera que el lector le asigne otro. Entonces el libro aspira a la unidad, a cifrarse como un mensaje hacia el lector. Aira prefiere sustraer el final a través de un mecanismo centrado en el abandono; la pausa permanente; la simulación. El libro así se vuelve un artefacto «inútil», una obra sin otro objetivo que entretener al lector, provocar en él el placer de la literatura, de la creación.

Uno de los pilares de la literatura aireana es el argumento que se sostiene en una premisa de carácter filosófico, de apariencia contradictoria o singular. De hecho, los momentos centrales de las novelas de Aira indudablemente se hallan en las disquisiciones y digresiones, desnudas y puras, alrededor de una idea que irrumpen en la trama de la novela y cuyo análisis es siempre novedoso:

El olvido se vuelve una sensación pura. Deja caer el objeto, como en una desaparición. En toda nuestra vida, ese objeto del pasado, la que cae entonces en remolinos antigravitatorios de la aventura (Aira, 2007: 10).

Es increíble la velocidad que puede tomar la sucesión de hechos a partir de uno que se diría inmóvil. Es un vértigo; directamente los hechos ya no se suceden: se hacen simultáneos.

Es el recurso ideal para desembarazarse de la memoria, para hacer de todo recuerdo un anacronismo (Aira, 2007: 15).

Lo no construido es característico de las artes que exigen para su realización el trabajo pago de gran cantidad de gente, la compra de materiales, el uso de instrumentos caros, etcétera. El caso más típico es el cine; cualquiera puede pensar en una película por hacer, pero las trabas que imponen el saber hacerla, los costos, el personal, hacen que noventa y nueve veces de cada cien la película no se haga. A tal punto que podría pensarse si ese cuantioso engorro que los adelantos de la tecnología no han hecho nada por alivianar, todo lo contrario, no forman parte esencial del encanto del cine, y paradójicamente lo ponen al alcance de todo el mundo, en términos de ensoñación impráctica (Aira, 2002: 53-54).

Estas digresiones forman parte integral del procedimiento de creación aireano, una forma de descanso de la trama y argumento siempre delirantes, causando así un efecto de autenticación de esa realidad imposible, por el hecho de que se reflexiona con rigurosidad según una lógica más bien lúdica. El placer del pensamiento libre, salvaje, cuyo fin no es el análisis riguroso que demuestre lo que se dice sino la eficacia e ingenio argumental y la belleza de la lógica expuesta. Entiéndanse estas digresiones como una concepción de la literatura donde lo que se cuenta: la historia, es solo parte dentro de un conjunto más amplio en el que reflexión y digresión tienen igual importancia, y cuya justificación es el hecho de que acontecen en el proceso de creación del escritor. La mayoría de las veces el narrador no trata de ocultar la figura autoral que le soporta, para Aira no es especialmente importante mantener la pureza del ambiente ficcional. El lector bien podrá fatigar cada una de sus novelas movido solo por el interés de hallar este tipo de fragmentos donde no importa la historia o el argumento, y la inteligencia brilla como un valor literario.

Remontándonos a 1978 (o 1981 si atendemos a la fecha de publicación) es posible hallar el momento justo (se debe esperar hasta la página 48 de la novela) en el que Aira encuentra ese estilo digresivo y reflexivo que marcaría indeleblemente el resto de

su obra; en aquel lejano momento la hasta entonces impecable novela regionalista de *Ema, la cautiva* se distrae en la descripción del pensamiento de uno de los personajes, elocuentemente se trata de una digresión de carácter filosófico:

«la especie lo es todo», pensaba, «el individuo no cuenta; el hombre se desvanece en el mundo» [...]. Lo que a otros hubiera intranquilizado, a él lo llenaba de un gozo inexplicable: anticipaba placeres con los que ni siquiera había soñado aún, y cada paso que daban hacia el Occidente salvaje y misterioso le parecía introducirse en el reino sagrado de la impunidad, es decir de la libertad humana algo que en la vieja Europa no le había enseñado y que debería aprender en las selvas americanas al precio de su disolución (Aira, 2011: 48).

Este inocente desvío de la narración para concentrarse brevemente en una idea concreta, aforística, que en apariencia se presenta resuelta e inofensiva, se apodera inmediatamente del texto; se convierte en el centro de lo que se cuenta, la reflexión entonces se carga con la fuerza poética del pensamiento y viceversa. El procedimiento de Aira, esa especie de inoculación del pensamiento a través de frases o ideas filosóficas concretas, es una de las características decisivas de su escritura. Aunque conservase: el argumento delirante, la inestabilidad de la trama y la precisión de su prosa, el estilo aira sería irreconocible sin la digresión filosófica (filosofía salvaje hay que decirlo) que de tanto en tanto (y cada vez más según la fecha de publicación de sus obras) ocupa las líneas del libro y en la que el placer viene de pensar según una lógica lúdica y aparentemente rigurosa.

Como sucede con Borges, en la literatura de Aira, específicamente en lo concerniente a la digresión, lo importante no es el contenido, la autenticidad de lo que se dice, sino el artificio, el formato con el que se representa. La organización del pensamiento, la artificialidad de las estructuras lógicas es en ambos escritores de la Plata el centro de su literatura. Aunque con marcadas diferencias de estilo, tanto en Aira como en Borges converge el gusto por la frase sucinta y el lenguaje neutro, una elegancia lograda a

través de la precisión y la originalidad de las imágenes. La invención en Borges y Aira es radical, aunque por distintos medios. En Borges se aprecia un procedimiento minimalista, una sustracción de la realidad a través de mínimos gestos de lo fantástico, mientras que en Aira se trata de un procedimiento maximalista: una cuidada exageración, un aumento progresivo de lo fantástico que llega a extremos inimaginables pero siempre a través de mecanismos lógicos impecables. Mientras que el pincel de Borges termina un cuadro de laberintos mentales perfectamente nítidos, Aira esboza escenas surreales con técnica hiperrealista.

En esa especie de autobiografía (al más puro estilo *Aira*) titulada *Cumpleaños*, el escritor de la Plata habla de esa forma de concebir el contenido y el formato en su literatura:

Lo que me interesaba era otra cosa, algo más estético: el formato de la información, y cómo hacerlo. Eso se me fue pegando, sin que entrara en juego la memoria. Toda mi atención se centraba ahí, y no quedaba nada para los demás. No sé si la memoria se me atrofio por falta de uso, o nunca la tuve, lo cierto es que mi mente se mantuvo virgen de contenidos. Eso explica mi nulidad en las conversaciones: no tengo nada que decir, me he desacostumbrado a los contenidos (Aira, 2012: 57).

La simulación en la literatura de Aira lo es todo, un perfecto edificio lógico sustentado en premisas sumamente cuestionables que, sin embargo, funcionan en un nivel literario, el lector se deja llevar por las construcciones lógicas delirantes de Aira. Con asombro, el lector de Aira ve cómo se construye un edificio argumentativo exuberante y casi imposible de mantenerse en pie que, sin embargo, prevalece.

En un momento realmente premonitorio de lo que sería su literatura, Aira describe una ceremonia que atestigua Ema, y en la que el preámbulo a esta ocupa mayor tiempo que la ceremonia en sí, que apenas comienza ha terminado; es posible tomar la esencia de esta anécdota como metáfora de la creación aireana:

Bebían y fumaban, esperando. Todos los indios estaban pintados. Los niños corrían y jugaban por todas partes, sin que nadie

se lo impidiera [...]. La ceremonia no fue más que eso, es decir nada. Todo el tiempo estuvieron quietos y callados. El ritual no era más que una disposición, pobre y fugaz, algo que exigía el máximo de atención y la volvía inútil. Cuando se retiraban, de madrugada, Ema no ocultó su decepción [...]. Todas las ceremonias salvajes a las que asistió más tarde fueron iguales, todas celebraban una suprema falta de desenlace..., suprema porque no faltaba siquiera un desenlace: en cierto momento habían terminado y cada cual se marchaba por donde había venido (Aira, 2011: 75–76).

Igualmente las novelas de Aira consisten en una disposición, no pobre sino rica, que exige el máximo de atención. Tal como si se tratara de un arte poética Aira enuncia la falta de desenlace como un *desenlace supremo* pues el ritual prescinde de este. La literatura de Aira acaso no busca otra cosa sino llegar a prescindir de los desenlaces, valer por sus recursos, la plasticidad de sus imágenes y argumento, por la simulación, el artificio que aparenta ser plerórico de contenidos pero al que finalmente nunca se accede. La obra entera de Aira aspira al ideal del *desenlace supremo*, la escritura como un ejercicio en el que el desenlace es completamente accesorio.

Aira ha expresado su disgusto por la psicología de los personajes y la descripción circunstancial, y con ello ha renunciado a buena parte de la tradición literaria del siglo XIX y XX. Sin embargo, existe otra tradición afianzada en el proceso creativo y en la que Aira encaja perfectamente. Si nos remontamos a inicios del siglo XX encontraremos un autor precursor de la disciplina ritual-escritural de César Aira, nos referimos a Juan Filloy, escritor que en muchos sentidos es precursor de la máquina escritural aireana. Es en la misma Argentina, país enfermo de literatura, que hallamos la figura de Filloy, escritor sumamente prolífico, autor de más de 50 libros, muchos de ellos aún inéditos, trabajados desde distintos géneros, según estilos literarios distintos y con una estructura siempre novedosa. Filloy y Aira inauguran la escritura prolífica virtuosa. Ambos marcados con una profunda influencia de las vanguardias, específicamente por el peso del procedimiento como motor narrativo de su literatura. La exis-

tencia pues de un autor como Filloy nos ayuda a comprender la posibilidad de una literatura prolífica y original como la de Aira.

Más reciente, Mario Bellatin ha dado a conocer un proyecto literario que implica publicar cien libros distintos con una tirada de mil ejemplares cada uno, con el fin de obtener la estratosférica cifra de cien mil libros. Empresa que sin proponérselo está cerca de alcanzar Aira pues de mantener el ritmo de publicación que acostumbra alcanzaría la cifra en un par de años por máximo. La diferencia fundamental en cuanto a la concepción literaria entre Aira y Bellatin es que mientras el segundo concibe su obra como un todo, un solo libro que se comunica entre sí: «Al hacer este volumen tuve la tentación de establecer una serie de puentes y presentar la recopilación como si fuera un solo libro. En realidad, quiero que mi obra sea un solo libro» (Bellatin, 2014: Web). Aira entiende cada uno de sus libros como un todo individual que poco tiene que ver con el resto de sus obras. Una puesta perpetua al vacío en la que solo es constante el ritual mismo de la escritura. No obstante, y a pesar de que Aira defienda la individualidad de cada una de sus obras, es innegable que al conjunto subyace, si bien no un proyecto unificado, sí, un mismo motor narrativo al que ya hemos hecho referencia.

Esta forma de considerar su propia obra nos indica hasta qué punto Aira entiende su literatura como el registro de un ritual creativo; una actividad escritural que engendra y gobierna espléndidamente sobre su literatura. Esta es sin duda la respuesta más satisfactoria a la casi inhumana productividad de Aira.

De alguna forma, Aira se desmarca de sus libros. Como puede comprobarse en sus múltiples entrevistas es prácticamente vano inquirir acerca de los motivos que le lleva a escribir cualquiera de sus libros. Conocemos bien la respuesta. Se tratará siempre de una anécdota mínima o desconectada que se verá transformada conforme avance el proceso de escritura. Una chispa que echa a andar el motor de su escritura y que una vez satisfecha su curiosidad literaria, abandonará.

Las anteriores analogías entre Bellatin y Filloy interesan a este análisis en medida que nos habla de una corriente alterna de renovadores de la literatura cuya afinidad se halla en una

escritura cimentada en una ritualidad de creación, mismo que responde a un procedimiento y cuya constante es la depuración y búsqueda de la originalidad.

Aira no trabaja bajo esquemas rígidos acerca de lo que desea contar, esto sería tan ajeno a él que, por ejemplo, si se propusiese escribir una novela acerca de la guerra de las Malvinas con el objetivo de materializar la miseria humana, o una novela que aspirara a ser un fresco de la Argentina de la década de 1960. Como todo oportunista, César Aira se provee de cierto número de detonantes de la historia, un argumento de matiz singularísimo, determinado idea filosófica o un personaje cautivador a base de la singularidad de sus acciones.

El flanco más asediado por los detractores de la obra de Aira, realmente el motivo que legitima la radical originalidad de la misma, es la afirmación de que Aira ha estado reescribiendo la misma novela una y otra vez. Dicha tesis se sostiene en una deficiente interpretación de la premisa de que la obra de un escritor debe ser una sucesión de libros cada una mejor que el anterior, o en su defecto: distinto. Como es fácil adivinar, la prolífica obra de Aira pareciera condenada a no cumplir esta premisa. De seguir con esta lógica, después de casi cien libros publicados, Aira tendría que acercarse a la más depurada perfección. ¿Cómo es posible llevar un ritmo de originalidad constante cuando se escriben tres novelas por año? A diferencia de Filloy, para quien la visitación de distintos géneros era algo habitual e incluso un motor creativo para la innovación, con Aira se trata de un reto distinto, con un número, si bien no reducido, constante, de técnicas y elementos narrativos de los que se debe valer para hacer algo distinto en cada ocasión.

A César Aira le pasa más pronto que al resto eso que Evelio Rosero contestara cuando se le preguntó acerca de cuándo sabe él que un libro suyo está terminado: «Cuando ya no es posible insistir más en el mundo imaginado, cuando creemos que ya dijimos todo lo que podríamos decir (aunque siempre quedará la incertidumbre)» (Rosero, Web). Lejos de ser esto una falla, Aira lo convierte en su fuerte; aquello que le distingue es su valentía por no forzar lo imaginado, por no terminar nunca su invención.

El lector que decida fatigar la extensísima obra de Aira comprobará que entre las muchas y felices sorpresas que esta guarda se encuentran también altibajos y francas decepciones. En una ocasión Aira confesó su simpatía por una visión oriental de la labor del artista, según la cual el artista está entregado a una labor de por vida en la que poco a poco aspira a la perfección. De forma similar, Aira se ha vuelto un especialista en ese género particular de novela que ha creado y al que solo a él le es dado renovar.

La fuerte tradición occidental de novelas totales, absolutas o totalizantes ha llevado a la crítica literaria a un empobrecimiento de su concepción de la obra literaria, buscando siempre un mismo modelo de novela. Tal pareciera que la única vía posible para acceder a la grandeza literaria del canon es a través de una obra única, perfecta y colosal. De ninguna forma caeremos en el error reflejo de anular la validez de esta concepción de obra en la literatura, afirmando que toda novela que aspire a tales principios no merece atención. No obstante, descreemos que esta sea la única forma de aspirar a la trascendencia literaria.

La grandeza de Aira consiste en partir de su creación literaria siempre desde el punto cero, enfrentar la hoja de papel únicamente con la fuerza de la invención. Es en este sentido que su obra constituye todo un ejemplo de la más pura creación, y contribuye a abrir nuevas brechas para la literatura, pues invita no a copiar un estilo sino a entender la literatura como una posibilidad siempre abierta, un texto siempre por inventarse.

César Aira decide evadir la responsabilidad de ser escritor (el compromiso del escritor) para quedarse con la creación. Para Aira la escritura (entendida como actividad) no es un trabajo que acometer para lograr un resultado: el registro de una idea a través de una forma plástica específica, sino una actividad de placer intelectual. Esta visión de la escritura queda en evidencia cuando se observa el mínimo esfuerzo que Aira imprime a sus finales; su desinterés por ofrecer un «producto» literario completo. Lo que para el escritor común significa el coronamiento de su esfuerzo, el término de una labor, para Aira se trata de una opción por la que no siempre está interesado.



La originalidad de Aira surge en realidad del impulso primario de la literatura: contar una historia, algo nuevo, algo distinto, una invención. César Aira aspira a ocupar el papel heredado por Scheherezada, una máquina de contar historias para entretener al sultán: los lectores, y convencerles que aquello que se les cuenta es siempre algo novedoso.

Tras un siglo marcado por empresas literarias de todo tipo y a comienzos de otro en el que la fragmentación y metaficción han concebido magníficas obras pero comenzado a agotar la novedad de sus juegos, la obra de Aira trae un soplo fresco sobre la manera de entender la literatura. Son escasas las plumas que han aportado una renovación auténtica, no a través de elaborados —cuando no torrenciales— despliegues de técnicas (mal) adaptadas de otras artes cuya artificialidad termina por socavar a la obra literaria. Es en el retorno a las formas básicas que Aira encuentra su manera de enriquecer la literatura.

Desde el punto de vista de la tradición literaria, Aira se empeña por escribir malas novelas. Argumentos que colisionan con situaciones imposibles, motivos que se pierden, personajes que desaparecen. La vena vanguardista de Aira de la que acepta su inspiración (principalmente del surrealismo y el dadaísmo) pero de la que niega su práctica, se manifiesta en la forma como «maltrata» el género de la novela pero sin menoscabar jamás su esencia literaria.

De la agónica aventura metaficcional de Vila-Matas, pasando por la novela absoluta de Bolaño (lograda en *Los detectives salvajes*, no en 2066), el viaje proustiano de Javier Marías en *Tu rostro mañana*, el monumentalismo lingüístico de Daniel Sada y el último suspiro de metaficción de la magnífica y póstuma *Novela luminosa* de Mario Levrero. Aira prevalece como el único realmente capaz de sorprendernos.

A casi 35 años de haber comenzado a andar la «máquina Aira» y pesé a los múltiples escépticos y amantes de la novedad más perecedera, no cabe ya duda que su efectividad es cada vez más vigente.

## BIBLIOGRAFÍA

Aira, César. *Parménides*. Barcelona: Mondadori, 2006.

\_\_\_\_\_. *Cumpleaños*. México: ERA, 2012.

\_\_\_\_\_. *La costurera y el viento*. México: ERA, 2007.

\_\_\_\_\_. *Ema, la cautiva*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2011.

\_\_\_\_\_. *Los fantasmas*. México: Era, 3ª edición, 2002.

Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

García Díaz, Teresa (Comp.) *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2006.

García, Javier. «Quiero que mi obra sea un solo libro». En periódico *La tercera*. Consultado en: <http://diario.latercera.com/2014/02/26/01/contenido/cultura-entretencion/30-158708-9-mario-bellatin-quiero-que-mi-obra-sea-un-solo-libro.shtml>

Solano, Francisco. «César Aira, o el novelista sofista». En *Revista de libros* número 97, 1<sup>er</sup> de enero 2005. Consultado en: <http://www.revistadelibros.com/articulos/cesar-aira-o-el-novelistasofista>

Entrevista a César Aira. *My ideal is the fairy tale*. Louisiana Channel. Consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=3IySYGQm9DY>

Entrevista a Pablo Ramos realizada por Patricio Zunini. *Pablo Ramos / 2*. Eterna Decadencia, 2 de junio de 2009. Consultado en: <http://blog.eterdecadencia.com.ar/archives/2014/34873>

CÉSAR AIRA: DEL CUENTO BREVE  
Y SU AUTODECONSTRUCCIÓN

Felipe A. Ríos Baeza

*Tout art se caracterise par un certain mode  
d'organisation autour de ce vide.*

Jacques Lacan

Al octavo whisky lo llamo a mi amigo  
Santiago y le digo,  
medio llorando, medio exaltado: «Che,  
Aira nos cagó,  
la literatura argentina cayó en la trampa  
de Aira, ¡es un agente de la CIA!» [...].  
Aira le hizo mucho mal a la literatura, la  
partió en dos, antes y después de él.

Fabián Casas

En una calle con el pavimento partido, un hombre de corbata, sombrero y portafolio se ha detenido. Pasmado, trata de dar crédito a una situación que lo arranca de su cotidianidad. A su alrededor han caído un sinnúmero de zapatos: botas, alpargatas, tacones, patines, zapatillas; de cuero, de plástico, de gamuza, de fibra de carbono. Zapatos desperdigados de cualquier forma, dispersos en la parte de atrás, más amontonados adelante. Es el hombre el que corta la escena: hacia adelante, donde parece situarse el límite de la fotografía, puede adivinarse que el derrame de zapatos continúa. Hacia atrás, únicamente puede verse una barrera de tránsito que separa la calle y la escena con el resto de la ciudad.

Esta descripción, que bien podría adecuarse al argumento de un texto de César Aira (Coronel Pringles, 1949) se trata, en realidad, de la portada de los *Relatos reunidos* que en 2013 editara la editorial Random House Mondadori. Es decir, se trata de un paratexto, uno abrumadoramente locuaz porque la cualidad de *reunión* a la que apela el título, tras una primera lectura de estos cuentos, parecería arbitraria. ¿Cómo interpretar en un mismo volumen la proximidad de «El Todo que surca la Nada», «Sin testigos» o «Los osos topiarios del Parque Arauco» si no como el azaroso encuentro, casi *a-la-Lautréamont*, entre una zapatilla, un patín y una bota arrojados con menos ton y más son en una calle? ¿Qué decisión medió para no incluir en esta lista de grandes éxitos a «Cecil Taylor», por ejemplo, o «El vestido rosa», considerado como cuento por el propio autor, al ser piezas aún más representativas de la retórica airana que «El perro» o «El espía»?

Sin duda, el paratexto de la portada anuncia algo más que un probable, y extraño, criterio de organización. Dejar caer elementos en una superficie con el mínimo común de su especie (zapatos o cuentos) puede asumirse como otro gesto literario del mismo Aira, leído con el *background* de casi cuarenta años de articulación de un universo muy personal. Ahí está, nuevamente, el niño de Coronel Pringles que desea «ampliar el pueblo desde adentro» (Aira: 86), como se lee en «El Cerebro Musical». Ahí están, desde el nivel escritural hasta el lectoral, pasando por todos los procesos de enunciación, la reflexión sobre hacer o dejar de hacer literatura. Ahí la infancia, como un territorio irrecuperable a pesar del esfuerzo por lograrlo; todo enmarcado por el revelador paratexto: un hombre elegante, pasmado ante la multiplicación de una especie (zapatos o cuentos), sin posibilidad de regresar debido a la barrera que tiene detrás, pero con elementos hacia adelante que le permiten continuar avanzando.

Podría hacerse un análisis aún más acabado de la foto de portada: los árboles sin hojas, la farola apagada con bolsas de basura apoyadas en el poste; otro hombre atrás, también detenido y de negro. Pero bien vale esta aproximación para dar cuenta de un asunto: al leer con atención los textos (los diecisiete relatos)

*reunidos* bajo este paratexto, lo que se visualiza es una declaración de principios. La cancelación de una retrospectiva (la barrera de tránsito al fondo) y el avance progresivo (los zapatos que se adivinan incluso más adelante que la última bota de mujer y la última alpargata) serán características fundamentales de la propia *ars poética* de César Aira, en las que él mismo insistirá a lo largo de estas narraciones tanto en un nivel meramente ficcional como en el más complejo y asertivo nivel metafictional.

Si esto ya es posible deducirlo en la periferia del volumen, en su interior no habrá más que confirmación desde el punto de vista argumental, formal o analógico. Hablando, por ejemplo, de Picasso en el cuento homónimo, el narrador comenta: «Véa un papel tirado en el piso de su estudio, y le molestaba, pero no lo recogía, y el papel podía quedar meses tirado en ese sitio» (25), cuestión que podría asociarse con los zapatos tirados de la portada. Y a renglón seguido, comenta: «A mí me pasa exactamente lo mismo. Son como pequeños tabúes incomprensibles, parálisis de la voluntad, que me impiden hacer algo que quiero hacer, y me lo siguen impidiendo indefinidamente. La sobrecompensación correspondiente es la producción frenética de obra, como si pintando cuadro tras cuadro ese papel fuera a levantarse solo» (*ibid.*).

Si se entiende la «parálisis» simbolizada con la barrera del fondo, y la producción frenética de obra como la posibilidad de ir más allá de los últimos zapatos visibles en el encuadre, se entenderá, pues, la solidaridad entre los diversos elementos *reunidos* en este volumen para colaborar, todos, en la emisión de un mensaje común.

#### *Entre aplazar y colapsar: los ejes de la poética airana*

Entre los múltiples asuntos comentados en torno a la extensa narrativa de Aira, el reconocimiento que llevan a cabo dos de sus contemporáneos, Alan Pauls y Roberto Bolaño, resulta primordial para detectar en *Relatos reunidos* algunos de los

procedimientos que, como ha señalado un sector de la crítica especializada, vuelven inasible y extraña su literatura.<sup>1</sup>

En el ensayo «En el cuarto de las herramientas», Alan Pauls cuenta, en una ambigua clave autobiográfica cercana al tópico de «la visita al maestro», el momento en el que acudió a casa de Aira para hacerle una entrevista, a propósito de un programa de cine que en esos momentos conducía. Luego de los protocolos de presentación, Aira le soltó una frase que al joven Pauls le quedó dando vueltas: «El cine es la resta de todas las artes». El entrevistador, intrigado, dejó pasar los minutos hasta que decidió solicitarle a Aira que desarrollara esa idea. «Ah», dijo Aira, «es que yo cuando quiero pensar, no pienso. Y a veces, en cambio, me sucede pensar» (Pauls, 48).

Ahí se desvaneció la posibilidad de profundizar, de deshilar una opinión que quedó flotando, como un aforismo lacaniano (recuérdese la conocida frase del psicoanalista francés: «Je pense où je ne suis pas, donc je suis où je ne pense pas»). «Desarrollar es eso», agrega Pauls en su texto, «sostener, y Aira, como quedó claro en la entrevista, no desarrollaba. No, no era enemigo de desarrollar, tampoco se negaba —estrictamente— a desarrollar [...]. Oponía una táctica más sutil, que parecía aprendida en un remoto manual de beligerancia oriental: la declinación» (*ibid.*).

Habría, pues, una premisa inicial que atender muy de cerca: al leer tanto los textos centrales como periféricos de César Aira (asunto que, como se verá más adelante, resulta más un ideal que una posibilidad concreta), se tiene la sensación de estar delante de un *Bartleby* radicalizado, un escritor y o amanuense que no se niega a desarrollar una idea —cuestión que lo ubicaría en el sólido terreno del rechazo—, sino que prefiere, por misteriosas causas, no hacerlo. Es decir, si para el propio Pauls, e incluso para escritores como Bolaño y Vila-Matas, el acto de narrar teniendo presente una cantera de temáticas propias les resulta una actividad compulsiva —una suerte de *horror vacui* que se exorciza avan-

zando a cada página, pero teniendo presente su privado *corpus* anterior—, para Aira, en cambio, no hay vuelta atrás para ir hacia adelante. En palabras de Alan Pauls, «¿qué hace Aira cuando declina la invitación a desovillar su frase misteriosa? Renuncia a mirar atrás, a regresar, a releerse» (50). ¿Cómo desarrollar algo que no acepta retrospectiva? ¿cómo sistematizar o pormenorizar asuntos si la posibilidad de memoria de lo que se ha dicho, o escrito, está voluntariamente negada? «La declinación, como el arte de narrar, es pura posteridad», agrega Pauls. «Al declinar desarrollarlo, Aira, de algún modo, difería el sentido de su aforismo, lo transformaba en promesa, una amenaza» (49). Este trabajo de procrastinación, que el autor de *El pasado* vio como la declinación del desarrollo de una simple idea, proyectado a la totalidad de su narrativa implica la renuncia del desarrollo de cualquier historia.

Esta cuestión es esencial en su poética: lo que Aira expresa en sus textos (sean estos cuentos, novelas, aforismos, o bien respuestas de entrevistas, crónicas o esas apretadas reseñas biográficas que van desde Lamborghini y Copi hasta Alejandra Pizarnik) será siempre un aplazamiento. O mejor dicho, y utilizando aquí el lenguaje de ese niño del cuento «*A brick wall*» (que, en un cálculo tan placentero como macabro, ha visto más de dos mil películas), lo que Aira trata de narrar constantemente es el *tráiler* de una película que, quizá, el lector nunca podrá ver.

Ahora bien: si la declinación de desarrollar de manera causal y progresiva cualquier tema es parte constitutiva de su *modus operandi* literario, ¿de dónde vendría, entonces, la motivación para editar vertiginosamente, desde 1975, más de 80 publicaciones que oscilan con pareja calidad entre la narrativa y el ensayo —para no hablar de la ya vetusta distinción entre ficción y no ficción—? Esto ubicaría al lector en el innegable —y muy cómodo para Aira— terreno de la paradoja. «Libros que crecen como conejos», agrega Pauls, «un libro más, y otro, y otro, y juro que este es el último, pero no, este es el último... Un libro aquí, en esta editorial multinacional, otro acá, en México, otro para los cartoneros, este para los españoles, para Chile este otro...» (53. *Cursiva en el texto original.*)

1. Para una aproximación inicial a la literatura del argentino, puede revisarse el libro de Sandra Contreras, *Las vueltas de César Aira* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2002); y la compilación a cargo de Teresa García Díaz, *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2006).

El origen de este gesto, completamente antiliterario en la lógica de articular desde el polo de emisión una *obra*, fue detectado por Roberto Bolaño en su conocido ensayo «Derivas de la pesada». Allí, Bolaño menciona a Aira como uno de los albaceas mejor dotados de Osvaldo Lamborghini. Y, de manera alegórica, habla de las intenciones del autor de *Tadeys* de «destruir la literatura» (Bolaño, 2004: 29) o, al menos, de hacer colapsar su sistema. Pero inmediatamente comenta, en clara intención de hacer jaque: «La literatura es una máquina acorazada. No se preocupa de los escritores. A veces ni siquiera se da cuenta de que estos están vivos» (*ibid.*). La preocupación global y totalizadora del maestro, entonces, la visualiza Bolaño en las operaciones narrativas particulares del discípulo: la de Aira es una «prosa que se devora a sí misma sin solución de continuidad» (30).

Podría dársele la razón a Bolaño si se piensa en la *literatura* en tanto sistema, como «máquina acorazada» que antecede y precede las empresas puntuales de algunos de sus contribuyentes. No obstante, el *campo literario* en el que Aira escribe, y sobre todo edita, ha tenido que hacer esfuerzos considerables para asir su propuesta, porque el trazado de sus publicaciones describe figuras que nunca son lineales. Bien puede Aira plasmar su «incontinencia imaginativa», como describió Patricio Pron (2014) en Mondadori y Emecé, que en editoriales como Interzona o Mansalva; y más allá todavía: en Eloísa Cartonera o en revistas como *Paula*, *La muela del juicio* o *Playboy*. Esa heterogeneidad, esa voluntaria dificultad para hacerse *perder la pista* deviene en una cuestión intra, pero también extratextual, propia de una literatura que trabaja con la atingencia y la inasibilidad. El hecho de que sus textos, que rara vez son reescritos o vueltos a mirar por el propio autor, tengan visibilidad en reconocidos consorcios o bien opten por una consabida clandestinidad, obliga constantemente a la crítica a reconfigurar el *corpus* airano. Y ante tal proliferación, deviene ya imposible determinar si un aforismo como el recordado por Alan Pauls resulta menos importante para determinar los ejes de su *ars poética* que lo marcado en las tramas de *Cómo me hice monja* o *La costurera y el viento*. Sus narraciones parecen destellos, aquí abajo y allá arriba, acá en

pleno escaparate de novedades y más allá, escondidas, subrepticias, como si se tratara de reliquias de librería de viejo. Esa capacidad de poner en problemas los sistemas de organización y criterios de búsqueda de la academia y la crítica, en un momento en que la biblioteca de Babel se ha vuelto cada vez más referencial y burocrática, es lo que haría (o al menos, pretendería) colapsar el sistema.

El asunto parece claro: la procrastinación y el embotamiento son dos de las características constituyentes de su ficción. No obstante, habrá que acercarse a estas piezas aún más breves que sus *nouvelles* para explicar asuntos primordiales. Estos diecisiete textos —e incluso, como se ha visto, sus paratextos— avisan casi de inmediato las modulaciones narrativas a las que Aira, desde *Moreira y Ema, la cautiva*, ha acostumbrado a sus lectores. Pero lo que resulta más interesante es que estos relatos han sabido, de múltiples maneras, sacar a la superficie la propia poética de Aira, visibilizando los aplazamientos narrativos y el colapso literario también a nivel metaficcional.

Esto implica determinar lo siguiente: cuentos como el citado «*A brick wall*», «El Cerebro Musical» o «El Todo que surca la Nada» emplean los procedimientos antes descritos no solo en el enunciado, sino también en el proceso de enunciación, convirtiéndose en textos que se repliegan, se doblan sobre sí mismos. Esa «prosa que se devora a sí misma sin solución de continuidad», como decía Bolaño, revelaría, en estas pequeñas dosis narrativas, sus características en tanto tema y procedimiento, generando un cortocircuito entre lo que se cuenta (que otorga la ilusión de estar delante de un relato a usanza) y lo que verdaderamente es posible contar (que lo cancela en esa posibilidad).

### *Problemáticas del cuento-alacrán*

A propósito de Antonio Colimas, Guy Merlin Nana Tadoun señalaba algo que bien puede aplicarse al relato de Aira: «[Lo autodeconstructivo] debe considerarse aquí como tendencia que consiste en narrar una historia desestabilizando perpetua-

mente su lógica compositiva, en ir hilvanando y descosiendo a la vez, dejando en el camino de lectura vacíos por interpretar» (Nana Tadoun, 2009: 777). En otras palabras, los cuentos de Aira no son autoinmunes: tienen la capacidad, como decía Paul de Man acerca del «texto literario» en *Alegorías de la lectura*, de deconstruirse a sí mismos. Es decir, son capaces de plegarse de tal modo que la propia posibilidad como cuento —entendido como relato de hechos causales que otorga, a través de la motivación de un personaje, un sentido temático y formal— queda anulada.

No es gratuito, pues, que el asunto del *repliegue* aparezca con tanta insistencia en estos relatos; en unos momentos como limitación, en otros como posibilidad de seguir adelante: «Aprendíamos el arte de plegar, y es posible que hayamos descubierto por nuestra cuenta que un papel *no se puede plegar más de nueve veces*» (Aira, 20. *La cursiva es mía*), puede leerse en «*A brick wall*»; mientras que en el cuento que inmediatamente le sigue, «Picasso», a propósito de un cuadro de elementos imbricados que le recuerda al narrador una vieja historia cómica,<sup>2</sup> esta idea se pone en evidente contradicción:

El tono humorístico de la conseja se traducía en el abigarrado tejido de cortesanos boquiabiertos, el achaparrado ministro con el dedo índice (más grande que él) levantado, y sobre todo la reina, hecha de la intersección de tantos planos que parecía de una baraja doblada cien veces, *desmintiendo la probada verdad de que un papel no puede plegarse sobre sí mismo más de nueve veces* (27-28. *La cursiva es mía*).

2. «Se trataba de una reina coja, que no sabía que lo era, y a la que sus súbditos no se atrevían a decírselo. El ministro del Interior ideó al fin una estratagemma para enterarla con delicadeza. Organizó un certamen de flores, en el que competían con sus mejores ejemplares todos los jardineros del reino. Cumplido por los jurados especializados el trabajo de selección, quedaron como finalistas una rosa y un jazmín; la decisión final, de la que saldría la flor ganadora, sería de la reina. En una ceremonia de gran aparato, con toda la corte presente, el ministro colocó las dos flores frente al trono, y dirigiéndose a su soberana con voz clara y potente le dijo: “Su Majestad, escoja”» (Aira, 27).

¿Por qué nueve veces? La advertencia parece indicar lo siguiente: el propio texto estaría enumerando los niveles narrativos en los cuales puede doblarse, hasta llegar al último, apretadísimo, asumido únicamente como límite ilusorio. Si confiáramos en el anquilosado enfoque de análisis narrativo tradicional —y, permitiéndonos el juego, lo comparáramos con la posibilidad de ir descendiendo por el limbo, la lujuria, la gula y el largo etcétera hasta llegar al pozo final; a su vez, nueve círculos—, habría que descomponer cada relato y analizar los planos de la diégesis, de la narración, del narrador, del narratario, del relato, de los personajes, del tiempo y del espacio; y agregar el último: el nivel metaficcional. Y en ese nivel, teniendo presente la procrastinación de Aira, comprender que quizá no sea un límite, sino un umbral. Por tanto, la idea de que un papel solo puede plegarse hasta nueve veces —cuestión que se repetirá, casi textualmente, en el cuento «El café»— es relativa, y depende de cuál de los diecisiete relatos se esté analizando.

La posibilidad que tiene un texto de plegarse, es decir de *ensimismarse* cortando vínculos con su referente en el mundo empírico, ha sido trabajada por la teoría de la literatura desde el estructuralismo checo, pasando por *Tel Quel*, hasta llegar a las definiciones articuladas por William Gass, Robert Scholes y hasta Linda Hutcheon en torno a la metaficción. Siguiendo, en este caso, un procedimiento muy concreto, en su artículo «Juegos metafccionales en *Diario de una hepatitis* de César Aira», Alexandra Saavedra Galindo comenta una cuestión primordial para desarrollar la forma en que Aira hace aparecer, a nivel ficcional y metaficcional, las virtudes de su propia *ars poetica*. «Al igual que en muchas obras metafccionales», dice Saavedra,

hay una explícita conciencia del personaje como personaje y del autor como personaje dentro de su propia obra. No existe ninguna intención de distancia o necesidad de ocultamiento del autor que crea el texto [...]. Muchos de estos comentarios, ocultos tras los múltiples rostros de Aira que aparecen en sus obras, bien pueden ser leídos como claves o definiciones cifradas de su propio universo literario (Saavedra, 136, 143).

Universo o inframundo, porque ir descendiendo hasta el noveno círculo, el de la metaficción, provoca que todos los niveles anteriores trabajen, como tema y como procedimiento, en pos de un texto que se fagotica a sí mismo.

Así, por ejemplo, en el relato «El infinito» aparece un narrador en primera persona (vale, está bien: autodiegético) que afirma que de niño jugaba «a unos juegos de lo más raros» (Aira, 177), juegos donde existía la posibilidad de competir con un amigo, a ver quién decía el número más alto. Luego de probar con cuatro, cuatro millones, cuatro millones cuatro coma uno y toda la serie de variantes, aparecía el inevitable «infinito»: «El infinito es el extremo de todos los números, el extremo invisible», dice el narrador.

Dije que con los grandes números operábamos al modo del pensamiento ciego, de lo inintuible; pero el infinito es el paso a la ceguera de la ceguera, algo así como la negación de la negación. Ahí empieza la verdadera visibilidad de mi memoria olvidada. ¿Acaso sé qué es el infinito? Es todo lo que puedo saber, pero no puedo saberlo (188-189).

Atendiendo a lo anteriormente planteado –y poniendo entre paréntesis, por el momento, el intertexto latente de «La biblioteca de Babel»–, puede evidenciarse lo siguiente: en el marco de un *juego* de niños (paradigma de lugar de enunciación de muchos textos de Aira, desde *Cómo me hice monja* hasta *El tilo* y *Yo era una niña de siete años*) se produce una revelación a través del intento de superar un límite, en este caso el numérico. El trabajo de combinatoria que va del 0 al 9 provoca un sintagma lineal, en el que, aunque inintuible por la magnificencia numérica, podemos reconocer una concatenación causal; es decir, una ficción a usanza. Sin embargo, saltando fuera de esa línea en pos del «infinito», el autor pretende situarse en una narrativa al margen, o bien hallar la condición de posibilidad de cualquier narrativa, donde evidentemente no habría progresión ni causalidad, sino un bucle en el que la historia no acabaría nunca por comenzar. En otras palabras, la descripción del

juego a modo retrospectivo equivale a un mecanismo metaficcional evidente: poner en duda la capacidad del lenguaje y de su propia lógica para poder contar con fiabilidad lo que ha sucedido –«¿Acaso sé qué es el infinito?», etcétera–. Esa incertidumbre va llevando el cuento, que parecía en un inicio fielmente testimonial de un episodio de niñez, a una especulación adulta en torno a lo que puede o no recordarse y conocerse del pasado. Hilvanando y despuntando, se llega a la marca metaficcional más explícita, que provoca el giro de una dimensión a otra en el relato:

Creo recordarlo todo, como una alucinación (si no fuera así no escribiría), pero debo reconocer que hay cosas que no recuerdo: y puesto en una vena confesional, debería decir que no recuerdo nada. Ahí también hay una escalada. No hay contradicción. De hecho, lo único que se recuerda con esa verdadera claridad de microscopio necesaria para escribir es el olvido (188).

En este punto de la confesión enigmática, que no surge de otro nivel narrativo sino del metaficcional, se está obligado a releer «El infinito» como un cuento en donde el tiempo que pretende recuperarse –la infancia– se contamina con la alteración provocada por el recuerdo; recuerdo que, con el propósito de una escalada –es decir, de una fuga hacia adelante, de una procrastinación– se convierte pronto en una invención. Se recuerda «como una alucinación», es decir, en un estado alterado de conciencia, lo que pone en tela de juicio la fiabilidad no solo del tiempo, sino también del espacio, de los personajes y de la credibilidad del narrador para enunciar una historia semejante. Al pasar del «juego de números» al «juego del infinito» (188), justo en mitad de las diecisiete páginas que tiene el relato, el cuento se inyecta en su propio cuerpo el veneno de la *indecidibilidad*, tal y como entiende el término la crítica deconstructiva.<sup>3</sup> Es decir, cuando el plano

3. Para profundizar el asunto de la problemática de la *referencialidad* textual desde la deconstrucción, puede revisarse Paul de Man, *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Barcelona: Lumen, 1990.; y, sobre todo, Manuel Asensi Pérez, «Crítica

de la expresión (*relato*) vuelve ambiguos sus procedimientos de enunciación debido a que gradualmente va descreyendo que el plano del contenido (*diégesis*) tenga veracidad y no sea también ficción, entonces se ingresa en el terreno que Aira ha bautizado como «la ceguera de la ceguera, algo así como la negación de la negación»: la imposibilidad, en términos de De Man, de pasar de un nivel *gramático* a un nivel *retórico* y recoger, desde allí, un sentido.

Este es el procedimiento airano básico para el *nonsense* que buena parte de la crítica le ha atribuido a su literatura. Toda la serie de recursos con los que el relato provoca que la historia se detenga (dos cambios bruscos en la línea narrativa, las especulaciones, las dubitaciones, las interrupciones, incluso el cambio de registro retórico) estarían al servicio de una estrategia donde el propio cuento se gira, como la mujer de Lot, y se petrifica. En algunos momentos los procedimientos de Aira van más allá del límite metaficcional y *sobreficcionalizan*, al modo en que Raymond Federman entiende el término para dar a entender que la dimensión de realidad que puede percibirse en un texto también es plausible de ficcionalizarse.<sup>4</sup> Si un papel —si un texto— puede ir más allá del noveno pliegue, esto implica poner en duda la propia realidad fenoménica representada en la realidad semiótica de la narración.

Se insiste sobre esta idea en otros momentos del volumen *Relatos reunidos*: «Me disculpa, parcialmente, la rareza misma de la historia; sus distintos episodios, si bien se encadenan en un orden bastante fatal, también se aíslan, como los astros en el firmamento que fueron los únicos testigos del desenlace [...]» (Aira, 90), puede leerse en «El Cerebro Musical», en tanto justificación del modo atrabiliario y dudoso de representar semióticamente la realidad, así como aplazamiento de cualquier resolución de la historia. «Era lo mismo, pero había sido necesaria

límite/ El límite de la crítica», en *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco Libros, 1990, pp. 9-78.

4. «[T]he only kind of fiction that still means something today is that kind of fiction that tries to explore the possibilities of fiction [...]. This I call surfiction. However, not because it imitates reality, but because it exposes the fictionality o reality» (Federman, 7).

la repetición para que entrara plenamente en mi conciencia», se comenta en «El Todo que surca la Nada» para cortar los lazos con cualquier referente del mundo y poner en primer plano la reiteración de sus procedimientos metaficcionales con el fin de que, insistiendo, el propio narrador (y por antonomasia, el lector) retenga con meridiana claridad dichos recursos. Finalmente, se encuentran esas historias que se asumen de manera autocrítica como «mal escritas» por la herencia de una «mala literatura» que, muy por el contrario, permitiría la posibilidad de seguir avanzando.<sup>5</sup> Tales son los casos de «El perro», «Los horneros» o «Mil gotas», cuentos que parecen dialogar con el bestiario cuentístico y los cronopios y famas de Julio Cortázar —a quien, reiterando el comentario archiconocido de Aira, considera un «mal Borges»<sup>6</sup>—, o «Sin testigos», que traza vasos comunicantes con algunas piezas de Samuel Beckett, igualmente subversivas con una idea canónica de narratividad, como el cuento «El final» o la misma novela *Molloy*.

En este sentido, resulta imprescindible detenerse en el cuento «*A brick wall*», donde la recuperación de determinados episodios de la infancia está mediado, ahora, por el cine<sup>7</sup> (y se recordará: «El

5. Para ahondar en el tópico de la *mala literatura* en Aira, puede revisarse el ensayo del propio autor, *Nouvelles impressions du Petit Maroc* (1991): «Escribir mal, sin correcciones, en una lengua vuelta extranjera, es un ejercicio de libertad que se parece a la literatura misma. De pronto, descubrimos que todo nos está permitido» (61); el artículo de Jorge Carrión «El error de César Aira» (*Letras Libres*, número 115, España, abril 2011, pp. 59-60.); y, sobre todo, el ensayo «Bondades y maldades de la «literatura mala». Paradojas de juicio y valor en la obra de César Aira», de Kevin Perromat, en este mismo volumen.

6. «Cortázar es un caso especial para los argentinos, y no solo para los argentinos, también para los latinoamericanos y quizás para los españoles, porque es el escritor de la iniciación, el de los adolescentes que se inician en la literatura y encuentran en él —y yo también lo encontré en su momento— el placer de la invención. Pero con el tiempo se me fue cayendo. Hay algunos cuentos que están bien. El de los cuentos es el mejor Cortázar. O sea, un mal Borges, o mediano [...]. Sus cuentos son buenas artesanías, algunas extraordinariamente logradas, como Casa tomada, pero son cuentos que persiguen siempre el efecto inmediato. Y luego, el resto de la carrera literaria de Cortázar es auténticamente deplorable» (Aira, 2004).

7. Cuestión que también ocurre en el relato «El perro»: «Me avergüenza decirlo, pero le deseé [al perro] la muerte. No sería algo sin antecedentes;



cine es la resta de todas las artes»). En este relato, el narrador se encuentra en su ciudad natal, Coronel Pringles, pero ha debido quedarse en un hotel y no en casa de su madre, ya que esta, por una caída, se encuentra postrada y al cuidado de personas que la atienden y colman la casa. Solo en su cuarto, rememora las más de dos mil películas que alcanzó a ver en Pringles, cintas que «siguen vivas en mí, vivas con una vida extraña, de resurrecciones, de apariciones, como una historia de fantasmas» (10). Por tanto, corrigiendo la apreciación, se diría que la retrospectiva está mediada no por el cine, sino por el *recuerdo* de un cierto tipo de cine apreciado cuando niño. Los niños, como se apurará al comentar el narrador casi al final del texto bajo el conocimiento que le otorga un libro apócrifo de un psicólogo infantil, un tal Doctor Satchel, «carecen de moldes lingüísticos o culturales en los que acomodar sus percepciones. La realidad entra en ellos torrencialmente, sin pasar por los filtros esquematizantes que son las palabras y los conceptos» (18).

Hasta aquí, y solo en el plano manifiesto del relato, ya se tendrían suficientes elementos para comentar de qué manera este texto, con tendencia suicida, corta el cable azul y no el rojo de la bomba que se ha fabricado. Como ocurría con «El infinito», no hay recuerdo, sino una ficción de recuerdo sobre la propia niñez —el mismo narrador da luces sobre este punto: «Nadie tiene que decirme que todo recuerdo es encubridor» (17)—. Pero donde el relato comienza realmente a espejear, a descubrir sus propias costuras de fabricación, es al momento de hacer girar el torbellino de eventos infantiles alrededor de los monolitos fijos de las películas:

Anoche cambiando de canales en el televisor, caí sobre una película vieja [...]; algo me olió conocido, y a los pocos segundos, al ver a George Sanders, confirmé mi sospecha: era *El pueblo de los*

---

había una escena en una película en la que un judío en Nueva York reconocía, cuarenta años después, a un *kapo* de un campo de concentración, salía persiguiéndolo por la calle y lo mataba un auto. El recuerdo, al revés del efecto de alivio que suelen producir los antecedentes, me deprimió, porque aquello era una ficción, y hacía resaltar por contraste la calidad de real de lo mío» (Aira, 45).

*malditos, Village of Damned*, que yo había visto cincuenta años atrás, en el mismo Pringles donde estaba ahora, a doscientos metros del hotel, en el cine San Martín, que ya no existe (10-11).

El marco de la ficción, pues, es engañoso: el narrador comenta que, por casualidad, reconoce una cinta vista hace cincuenta años en la televisión. ¿Pero cómo *reconocer*, cómo confirmar una sospecha de algo que en realidad se está inventando en *ese momento*? ¿Cómo ir al pasado cuando solo hay presente, es decir cómo hacer el trabajo de memoria de un proceso de enunciación inmediato? La separación narratológica entre *tiempo del relato* y *tiempo de la historia* no tiene cabida aquí, cuando se está delante de una narración que encubre, usando el tópico de recuperación de la infancia, las reflexiones que le darán finalmente su fundamento como cuento: las de un proceso narrativo que intenta escapar de esos «filtros esquematizantes que son las palabras y los conceptos» (18).

«*A brick wall*» boicotea su propia posibilidad de edificar un argumento en trama y se dedica, sin más remedio, a narrar sus propios procedimientos de generación. Procedimientos que tampoco son suyos, sino que toma prestados de las películas que dice *reconocer*. Una de ellas es la mencionada *El pueblo de los malditos* (1960), reseñada con cierta minuciosidad por el propio Aira, donde un grupo de niños rubios nace simultáneamente luego de que las mujeres de la villa son fecundadas en extrañas circunstancias. A medida que crecen, los niños desarrollan la telepatía y son capaces de dominar la mente de los hombres y mujeres del pueblo, a los que obligan a obedecer e incluso a matarse. El profesor Gordon Zellaby (George Sanders), uno de los padres de los niños, descubre pronto que cualquier plan que urda para detener la maldición será descubierto telepáticamente por los niños antes de su gestación. Por lo tanto, debe bloquear a nivel consciente cualquier atisbo de su pensamiento, cuestión que logra imaginándose una «pared de ladrillos». «Los niños», dice el cuento de Aira, «podían leer la mente a través de las paredes, así que no se trataba de una pared literal. Él se refería a otra cosa, lo que le daba a la toma esa negatividad inquietante que me

la hizo inolvidable. *A brick wall...* La frase queda resonando» (13). Aquí no hay demasiados esfuerzos de desciframiento, ya que el mismo narrador se apresura a comparar Coronel Pringles con el pueblo del film. «Y Pringles era un pueblo chico, no tan chico como el de la película, pero lo bastante como para sufrir una “maldición”» (13). No obstante, y de modo curioso, allí detiene los paralelismos. No hay más alusiones ni comparaciones, cuando resulta evidente que esos niños que practican la telepatía con fines destructivos establecen lazos, por analogía, con los niños de Pringles en la década de 1960, y sobre todo con el narrador y su amigo Miguel López.

La respuesta es evidente: ese niño es irrecuperable; ese niño no tiene existencia en ningún pasado ni en ninguna realidad, y se inventa a medida que la narración va teniendo lugar. El niño que ve esta película ha quedado, ateniéndonos a la cita del libro del doctor Sachtel, en un territorio pre-lingüístico e irrecuperable. Por tanto, el aparente recuerdo de la película es lo que genera el cortocircuito en todo el movimiento narrativo de recuperación de un argumento. El niño recordado que vio *El pueblo de los malditos* es, en realidad, el niño que un adulto, 50 años después, se inventa que ve la cinta. Por eso una «pared de ladrillos», como el mismo narrador sentía casi en vocabulario freudiano de censura, trasciende su sentido literal y se vuelve tanto un muro, o una barrera de tránsito, que impide el paso de información del inconsciente al consciente, como un límite entre el mundo adulto y el mundo de la infancia. La «pared de ladrillos», y siguiendo al doctor Sachtel, no es otra cosa que el *significante* que, en clave lacaniana, convierte lo *real* en *realidad*.<sup>8</sup>

8. Este segmento del cuento entronca bien con lo planteado por Lacan sobre el papel que juega el significante para *particionar* lo real y constituir el plano de lo real: «[Los niños] poco a poco van incorporando los moldes [lingüísticos], y la realidad que experimentan se va estereotipando consiguientemente, se va haciendo lingüística, registro consciente [...]. Un adulto ve un pájaro volando, y su mente al punto dice “pájaro”. El niño en cambio ve algo que no solo no tiene nombre sino que ni siquiera es una cosa sin nombre: es (y aun este verbo habría que usarlo con cautela) un continuo sin límites que participa del aire, de los árboles, de la hora, del movimiento, de la temperatura, de la voz de su madre, del color del cielo, de casi todo» (Aira, 18-19). Del mismo modo, en el cuento

Ya sea en una u otra acepción, la pared de ladrillos es lo que cancela la posibilidad de que el relato alcance estatuto alguno de narratividad porque la realidad que se pretende ficcionalizar se descubre pronto, y únicamente, como un efecto imaginativo del lenguaje.

Finalmente, la siguiente película convocada es *North by Northwest* (*Intriga internacional*, 1959), película de Alfred Hitchcock que produce una fuerte impresión tanto en el narrador como en Miguel López, su mejor amigo. «En una conspiración sin objeto», se lee, «unos malhechores sumamente ineptos involucran por equivocación a un hombre que no tiene nada que ver y que se limita a sobrevivir a lo largo de toda la acción sin entender qué pasa. La forma que envuelve a este vacío no podría ser más perfecta, porque no es más que forma, es decir que no tiene que compartir su calidad con ningún contenido» (16). *Intriga internacional*, como ejercicio de vaciamiento de todos los tópicos de las narraciones de espías, le ayuda a Aira, en términos analógicos otra vez, a hacer explícita su manera de fabricar literatura. Como se comentaba al inicio, el criterio temático es inválido para justificar la reunión de estos cuentos en el volumen de Mondadori, debido a que no es posible saber con certeza qué se está fabulando (¿la historia de una venganza canina, en «El perro»; la reunión en un mismo instante de expertos plegadores de *origamis*, en «El café»?). La única posibilidad de establecer un criterio para la reunión de estos relatos es el ejercicio metafictional, cuestión que siempre se trabaja elíptica y figuradamente.

Solo analizando de modo tangencial el cuento que abre el volumen (es decir, no centrándose en la recuperación de los recuerdos de infancia, debido a que, como se demostró, dicho propósito se sabotea dentro del mismo texto, sino fijándose en los referentes cinematográficos, los únicos elementos que permiten ir hacia adelante y salir del cuento) es posible entender que el libro se cierre con un relato llamado «El espía». Y aquí se

«El té de Dios», se comenta: «No había cosas en realidad, sino palabras, las palabras que recortaban trocitos de mundo y les hacían creer a los hombres que eran cosas» (78). Para mayor detalle, puede consultarse de Jacques Lacan, «Más allá del “principio de realidad”», (*Escritos I*. México: Siglo XXI, 2011, pp. 81-98) y *Seminario 3. Las Psicosis*, Barcelona: Paidós, 1984.

escribe *cerrar* con cierto cuidado, pues «El espía», si bien nominalmente podría conectar con el cuento primero, «*A brick wall*» y permitirle una más satisfactoria, y aristotélica, conclusión, lo que hace no es otra cosa que reforzar la idea de la repetición otorgada en «El Todo que surca la Nada», el relato que se ubica justo en *medio* del libro.

En «El espía», otro narrador autodiegético (que podría ser el mismo de todos los cuentos citados) emplea un recurso retórico parecido al del soliloquio teatral, para reflexionar sobre su actuar en caso de constituirse como personaje teatral (otro pliegue sobre pliegue). Y se convence de que «[d]irectamente, preferiría no hablar. Diría: «Vamos a otro cuarto, tengo que decirte algo importante que nadie debe oír. Pero ahí caería el telón» (199). Se trata, pues, de una figuración literaria más que encarna la procrastinación. Tras tanto aplazamiento, no existe de manera palpable la posibilidad de revelación ulterior, sino solo la voluntad del autor de hacer que el lector relea para entender las claves de una poética que, cancelándose, sigue avanzando. Y por eso se sigue leyendo a Aira: porque afortunadamente después de tanta consigna degastada y absurda del realismo, la literatura ya no aspira a constituirse en otra cosa.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César. *Relatos reunidos*. Buenos Aires: Mondadori, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Saint-Nazaire, Arcane 17. (Edición bilingüe: traducción al francés de Christophe Josse.), 1991.
- Alfieri, Carlos. «Entrevista a César Aira: El mejor Cortázar es un mal Borges». En *Revista N° Clarín*. Edición Web, 9 de octubre de 2004. Recuperado el 7 de julio de 2014: < <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/10/09/u-845557.htm> >
- Bolaño, Roberto. «Derivas de la pesada». En *Entre paréntesis. Ensayos artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama, 2004, pp. 23-30.
- Federman, Raymond. *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*. Chicago: Swallow Press, 1981.
- Nana Tadoun, Guy Merlin. *Antonio Colinas o la escritura como aventura circular: poesía y transtextualidad desde su trilogía final (1992-2002)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca (Colección Vítor), 2009.
- Pauls, Alan. «En el cuarto de las herramientas». En *Temas lentos*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2012, pp. 47-53.
- Pron, Patricio. «César Aira, claves de lectura». En *Letras libres*. Edición on-line, junio 2014. Recuperado el 7 de julio de 2014. <http://www.letraslibres.com/revista/libros/cesar-aira-claves-de-lectura>
- Saavedra Galindo, Alexandra, «Juegos metaficcionales». En *Diario de la hepatitis de César Aira*. Cuadernos Americanos, número 143 (México 2013/I), pp. 135-147.

## SEGUNDA PARTE

PORMENORES NARRATIVOS:  
DE *LOS FANTASMAS* A *PARMÉNIDES*

## EL ESPACIO EN LOS FANTASMAS DE CÉSAR AIRA

Samantha Escobar Fuentes

Las ciudades son el abismo de la especie humana.

Jean-Jacques Rousseau

La crítica le ha cedido al espacio paulatinamente su rol de mero escenario para volverlo cada vez más protagonista de la acción narrativa. En el caso del libro *Los fantasmas* de César Aira, el espacio cobra gran relevancia. Publicado por primera vez en 1990, *Los fantasmas* relata la historia de una familia de albañiles que habitan un edificio en construcción. El texto está repleto de alusiones «espaciales», que van aumentando gradualmente el espectro de visión como si se tratara del efecto del *zoom*: el edificio en cuestión, los alrededores, Buenos Aires, Argentina, Sudamérica (por lo menos, se menciona a Chile). Además de esas alusiones a espacios particulares, Aira incorpora una interesante reflexión de nueve páginas sobre los espacios humanos en general, en lo que podría considerarse el punto más amplio del *zoom*. Así, el elemento espacio-temporal no puede ser obviado y es a la configuración de ese tiempo-espacio que dedicaré las siguientes reflexiones.

La presente propuesta se inscribe dentro de otras que se han ocupado del texto de diferentes maneras. Mariano García (2008), por ejemplo, haciendo una revisión de diversas obras de Aira hace notar la naturalidad en las alusiones sexuales presentes tanto en *Los fantasmas* como en otros textos. Chris Andrews (2005) por ejemplo, se centra en las diferencias entre el relato y el discurso de la obra, mientras que Para Nancy P. Fernández (2005) la trama

de *Los fantasmas* «parece encarnar una metáfora más que elocuente sobre la oquedad y la extinción progresiva del arte, en este caso, de la literatura;» (26). Enfocada en la temática espacial, aunque no exclusivamente sobre la creación de Aira, Cristina Breuil (año) afirma que *Los fantasmas* es en la obra aireana un «inicio a su ciclo novelesco urbano en el que se esboza una singular poética del barrio de Flores» (2). Breuil concluye que en este texto «la aparente inadecuación entre el espacio y el universo imaginario, en vez de poner límites a la creatividad, exalta el poder liberador de la transgresión sin consecuencias, y favorece así la multiplicación lúdica de las versiones de un mundo urbano reinventado por la ficción» (4-5). Respecto a la novela, el mismo Aira declaró: «Recuerdo que era joven, que escribía con gran soltura, que me había inspirado mi primer viaje a Chile poco tiempo antes, que había sido la primera vez que salía de la Argentina» (García). Si bien es significativo que él mismo reconozca este primer viaje y pueda rastrearse en él el motor para un texto tan evidentemente preocupado por la construcción del espacio, esta consideración solo puede quedar en el cajón de las especulaciones. Me interesa destacar la importancia del espacio como eje de interrelación humana a diversos niveles y los simbolismos otorgados a dicho espacio. En las siguientes páginas analizaré de los espacios mostrados en el texto tomando en cuenta el punto de vista de la recreación de un modelo de mundo, (o de varios) como lo plantea Manuel Asensi (2011) y cómo en dicha recreación interviene la perspectiva del o los espacios de los personajes del relato quienes, por obra de su autor están dotados de una corporalidad y una sociabilidad determinada. Divido, entonces, las páginas a seguir en un apartado teórico sobre el modelo de mundo y uno de análisis sobre la novela. Este último a su vez, considera dos acápites más que están centrados, el primero, en las formas de percepción del espacio por el individuo y el segundo en la construcción de los espacios partiendo del componente social.

### 1. Modelo de mundo

En *Crítica y sabotaje* Manuel Asensi habla del poder modelizante de la literatura en los siguientes términos:

Aunque un texto nunca ofrezca una información completa respecto a la realidad descrita, aunque presente, tal y como puso de relieve Iser, lugares vacíos e indeterminados que el/la lector/a deberá rellenar el proceso de lectura, ello no supone que un texto no imponga un determinado modelo de mundo a través de las herramientas que le son propias (24).

Esta modelización ocurre por medio de lo que él mismo denomina un «sistema modelizante incitativo». Asensi argumenta que un texto literario, como cualquier otro discurso tiene un poder modelizante, es decir, que en literatura «la representación del mundo se hace no a través de una relación especular sino a través del ejemplo, esto es mediante la presentación de un hecho a través de otro hecho» (29), de manera que una obra literaria «da a ver el mundo de un determinado modo ideológico y se convierte, por ello mismo, en un precepto a través del cual un sujeto percibe la “realidad”» (45). Lo que el catalán propone es que su «crítica como sabotaje» debe hurgar en el poder manipulador de los textos literarios al presentar un modelo de mundo que puede tomarse como una forma de construir los referentes extra-textuales de los sujetos. La situación particular de dichos sujetos no le es ajena a la «crítica como sabotaje», pues desde esta perspectiva:

[...] adopta el punto de vista operativo de un grupo heterogéneo y móvil: el de los subalternos o vencidos. Y no se trata de hablar por ellos, ni de representarles, sino de *adoptar su punto de vista heterogéneo, plural*, lo cual debe hacerse en medio de la vigilancia y de la auto-reflexividad más estricta. ¿Y qué significa adoptar el punto de vista del subalterno? Significa asumir la premisa según la que la mirada más privilegiada para alcanzar el conocimiento no es la que se sitúa en un afuera o en una

posición superior, sino aquella que se ubica en los lugares más inferiores (72).

Se podría argumentar la imposibilidad de dicha operación dado que ya Spivak, Mignolo, Babha y otros, han mostrado la complejidad del asunto, pero la «crítica como sabotaje» se pregunta por la «performatividad de tales discursos críticos, por su efecto histórico, por su operatividad dentro de un polisistema» (76), más que por el aspecto puramente geográfico de dicho discurso al que se han avocado los autores antes mencionados.

*Los fantasmas* de César Aira, ofrece, desde mi opinión, diferentes ópticas de un edificio en construcción que llevan al lector a preguntarse por la propiedad privada, la apropiación de los espacios, la configuración de los mismos en varias sociedades y aun las diferentes perspectivas del mismo dentro de una misma sociedad, amén de una reflexión sobre la literatura y su papel estético.

## 2. *Los fantasmas*

Aunque al principio de la narración parece dársele mayor importancia a los futuros habitantes del inmueble, el foco de atención cambia poco a poco hacia el sereno y su familia chilena. En ciento veintitrés páginas se cuenta al lector su vida de chilenos en Buenos Aires para cerrar con la inmolación de la hija mayor, que convencida por los fantasmas que habitan el edificio de unirse a ellos, se arroja desde el último piso frente a los aterrados ojos de los familiares que celebraban el comienzo del año nuevo.

El espacio y el momento en el que se desarrolla la acción quedan claros desde el principio: «El 31 de diciembre a la mañana el matrimonio Pagalday visitó el piso, ya de su propiedad, en la obra de la calle José Bonifacio 2161» (Aira, 7). Se debe notar la precisión con que el narrador nos sitúa en un lugar específico (la calle José Bonifacio 2161) y en un momento específico (el 31

de diciembre por la mañana). Ese día las familias propietarias de los pisos los visitaban para supervisar avances y afinar detalles. Los departamentos debían estar listos en esa fecha «pero como suele suceder hubo una demora» (Aira, 7). El edificio está distribuido de la siguiente manera:

El primer nivel subterráneo era el de las cocheras, comunicado con la acera por una rampa todavía desprovista de su pavimento especial antideslizante. El segundo, las bauleras o depósitos. Encima del sexto piso, la pileta de natación climatizada y el salón de juegos, con un amplio panorama de techos y calles. Y el departamento del portero, que aunque estaba tan incompleto como el resto de la obra ya albergaba desde hacía meses, a una familia, la del sereno, Raúl Viñas [...] (Aira, 8).

Además de los propietarios, sus hijos y familiares, ese 31 de diciembre se encontraban arquitectos, carpinteros, electricistas, interioristas, paisajistas, albañiles y fantasmas. Así, el edificio es una especie de microcosmos, «un pequeño universo íntimo y blindado» (Aira, 10), que presenta las diferentes percepciones del espacio dependiendo de la posición (física o social) del observador; valdría la pena decir que no solo la belleza está en el ojo del que mira, sino en el espacio también. El edificio se nos presenta como una confluencia de miradas y percepciones, de maneras de relacionarse entre personas, ya sea en el espacio visible, el invisible o el más allá. En estas maneras de relacionarse el cuerpo (o la falta de él) cumple un papel primordial, por lo que, a continuación uso la categoría de lo corporal (aspectos fisiológicos y sociales de los personajes) como base para la percepción, construcción y descripción del espacio.

### 2.1. *Formas de percepción del espacio*

«El hombre es la medida de todas las cosas», afirmaba Protágoras, de manera que sin entrar en disquisiciones antropológicas o filosóficas, se puede decir que, en general, uno

de los factores centrales que intervienen en la percepción y configuración del espacio es el cuerpo de quién lo percibe.

Para los fines de este trabajo, distingo entre dos formas «corporales» de concebir y percibir el espacio: una forma «biológica» que tiene que ver con el grado de madurez cognitiva y de desarrollo físico del individuo (léase edad, salud, enfermedad, sexo, etcétera); y una forma «social», más vinculada con el constructo social en el que dicho individuo se encuentra (rico, pobre, hombre, mujer, etcétera).<sup>1</sup>

En cuanto a la primera categoría tenemos dos grupos evidentes: los niños y los adultos. Para los niños que corrían por los amplios corredores y balcones el terreno invitaba a la aventura: «A la expansión producida por las medidas, y el sentimiento de contracción propio del peligro, se superponía el mundo infantil. Donde hay niños, hay siempre una mediación en las dimensiones» (Aira, 9). Desde una perspectiva que tiene más conciencia de las dimensiones, los adultos perciben que «los ambientes en construcción parecen más chicos de lo que resultan una vez que están colocadas las ventanas, las puertas y los pisos» (Aira, 8) y por esa percepción reducida es que las mediciones se hacen concienzudamente: «la exposición de cada detalle requería que se midiera su espacio propio y el circundante. Cada milímetro de las tres dimensiones de esa gran jaula de hormigón era medido consiguientemente» (Aira, 8). El adulto tiene conciencia de las tres dimensiones convencionales del espacio: ancho, largo y alto. Esta última es la más interesante para los niños, según el narrador:

Los niños en general lo que querían era ver desde los balcones: vinieran de donde vinieran, tenían como diversión una diferencia de altura que les encantaba; aun si se mudaban de un tercer piso a un tercer piso, había diferencia. Lo que se veía desde la altura era diferente. Los niños se hacían ideas raras, a veces ilógi-

cas, sobre el lugar en el que estaban [...]. Era como si estuvieran en praderas compartimentadas, puestas a cierta altura (Aira, 12).

La mirada adulta, sin embargo, no se preocupa por esas consideraciones. Hasta cierto punto para ellos también es como si estuvieran *su* porción de las praderas. La así llamada «jaula de hormigón» tiene el encanto de ser, *su* jaula. No se trata entonces de un espacio neutro, sino de uno lleno de connotaciones simbólicas, como el de la propiedad: «cada cual era dueño de su piso, y de su cochera y de su baulera, de acuerdo, y de nada más: era lo único que podían vender, pero, al mismo tiempo, eran dueños de todo el edificio. Esa era la clave de la propiedad horizontal» (Aira, 13). Dicha «jaula» representa para los futuros propietarios, más que el espacio medido de los departamentos, una promesa de felicidad fincada en la propiedad. El rango de propietario viene dado por el poder adquisitivo de los individuos: «entre las cantidades grandes y pequeñas de dinero, el mediador es el uso, y más aun la diversidad de usuarios» (Aira, 10). El hecho de que unos sean los propietarios y otros sus trabajadores nos lleva a la siguiente forma de percepción, la social.

La construcción era esa mañana un hervidero de gente de muy variadas esferas sociales. En cierta forma, el edificio es un espacio de cruces, de encuentros, una especie de cronotopo bajtiniano, una tierra de nadie: «La frontera entre pobres y ricos, entre seres humanos y bestias, era una raya temporal; donde ahora estaban unos, dentro de un tiempo estarían los otros» (9) porque para Aira, la posesión, es en realidad una situación fugaz: «la posesión por otro lado es tan momentánea como la conjunción que se había dado en la obra esa mañana» (10). En el acto de tomar posesión un factor primordial es el tiempo. La fecha de posesión era ese 31 de diciembre; sin embargo, la entrega no había sucedido, de manera que entre el reinado de unos usuarios y los otros (el velador, su familia y los propietarios) el tiempo se prolongaba. Para los propietarios además había una especie de deleite en esa especie de «cierta lentitud de desarrollo» (Aira, 12).

1. Nótese, que esta división no es excluyente sino complementaria puesto que, si por ejemplo, hablamos biológicamente de hombre y mujer, dentro del ámbito social se está considerando el género como resultado latente de roles y patrones sociales otorgados a la diada antes mencionada.



La encrucijada espacio-temporal es clara aunque no inmediata porque:

Es cierto, sabían que habría un cambio, pero de último momento, más allá de todos los momentos intermedios. No sería hoy ni mañana, ni en ningún punto que pudiera determinarse de antemano. En el espectro del suceder, como en el de la percepción, hay un umbral. Pero ese umbral está donde está y no en otro sitio (Aira, 12-13).

En el contraste de las percepciones «biológica» y «social», Aira construye un espacio que permite el cruce de miradas, de diferencias de visiones y concepciones de una misma realidad.

Otro aspecto social que interviene en la percepción del espacio es la nacionalidad. El edificio alberga diferentes nacionalidades, argentinos y chilenos, principalmente (porque aunque por ahí se menciona a algún albañil uruguayo, las diferencias más marcadas en el texto están establecidas entre los primeros). La mayor parte de los atributos hacia los chilenos son de carácter negativo. Por ejemplo, en el caso de los hombres, Abel Reyes, un sobrino chileno de Raúl Viñas, usa el pelo largo por imitar a los argentinos sin saber que «los argentinos de pelo largo eran los de clase baja, y entre estos, los condenados por sí mismos a no salir de ella» (Aira, 20). Lorenzo Quincata, otro de los albañiles, santiaguense, «tenía ínfulas de ingeniero y de Donjuán [...] hablaba muy poco, pensando bien lo que decía, pero aun así *nadie lo habría tomado por un muchacho inteligente*» (Aira, 37. *El énfasis es mío*), además los santiaguenses toman cerveza caliente según el mismo Lorenzo. Las mujeres también se sienten diferentes. Elisa, «*muy chilena* [...] sabía apreciar de los más sutiles detalles de una intención» (Aira, 42. *El énfasis es mío*) y en voz del narrador nos enteramos de los pensamientos de la Patri cuando leemos, «nosotros somos diferentes, pensaban ellos, somos chilenos» (Aira, 43). Según el mismo narrador, la Patri, «era bastante casera, como todos los chilenos cuando no son viajeros por excelencia» (Aira, 45), afirmaciones todas que nos plantean un estereotipo de los chilenos, del que se puede desprender que los argentinos

son diferentes o, por lo menos, así lo perciben los chilenos. Estas divergencias entre naciones son las que le permiten a Aira plantear más adelante una larga digresión de la narración, para enfocarse en los espacios humanos.

## 2.2. Construcción de los espacios sociales

La Patri, cansada de recorrer el edificio buscando a sus medios hermanos para que tomen una siesta, se queda dormida y tiene un sueño «arquitectónico» que versa sobre lo construido en oposición a lo no-construido.

Patri sueña con diversas tribus africanas, como los mbutu que participan en la construcción de todas y cada una de las casas y las organizan en forma de anillo con el centro vacío; o los bosquimanos que con la misma forma hacen lo opuesto pues se colocan alrededor de algo: «alrededor de un árbol; bajo el árbol el jefe de la banda construye su choza; en la puerta de la choza el jefe enciende un fuego» (Aira, 55). Los zulués disponen de su espacio en semicírculo cóncavo de chozas mientras que en contraste con los ejemplos anteriores, los australianos son una cultura de «lo no-construido»: «se limitan a pensar y soñar despiertos con el paisaje en el que viven hasta hacer de él, a fuerza de cuentos, una completa “construcción” significativa» (Aira, 57). Los habitantes de Madagascar, por su parte, con los juguetes de los niños que representan sus casas, tienen otra versión de «lo no construido».

Estas reflexiones sobre lo construido o su contraparte, que no es el vacío, sino lo no construido, llevan a la conclusión de que arquitectura, literatura y sueño, se vinculan de tal manera que son diferentes aspectos de la misma moneda: una representación simbólica de las posibilidades de lo soñado y lo por soñar, lo hecho y lo por hacer, lo dicho y lo por decir.

Lo no-construido está definido como «característico de las artes que exigen para su realización el trabajo pago de gran cantidad de gente, la compra de materiales, el uso de instrumentos caros, etcétera» (Aira, 53). Así el aspecto social es vital para la

arquitectura y la literatura. Aira afirma que en las sociedades nómades una sola persona construye la casa, mientras que en las sedentarias, las construcciones necesitan de diferentes gremios para su edificación, y otro tanto pasa con la literatura:

[...] hay obras en las que el autor se vuelve, por contracción simbólica, la sociedad entera, y escribe con la colaboración real o virtual de todos los especialistas de su cultura; otras son obras hechas por el hombre (que para la ocasión se vuelve mujer) solo, sin ayuda, y entonces la sociedad queda significada por la disposición de los libros propios y ajenos, por su aparición periódica, etcétera (Aira, 54).

Así la literatura pasa a ser una especie de espacio social de lo construido y de lo no construido. Si tanto la literatura como la arquitectura requieren de la cooperación, ambas involucran «la posibilidad de acumular provisiones para los trabajadores o esclavos que hacen el trabajo [...]. Estas acumulaciones inciden en la desigualdad» (Aira, 61). Esta desigualdad está planteada en *Los fantasmas*, como ya mencioné en términos biológicos y sociales. A partir de la construcción de un edificio, Aira ofrece diferentes perspectivas del mismo objeto: 1) la del grupo «esclavo» que la construye y la decora; 2) la del grupo «extranjero» que lo habita; 3) la del grupo «amo» que lo poseerá; y 4) la del grupo de los «niños» y los fantasmas a los que tienen sin cuidado todas esas consideraciones de propiedad o decoración.

En lo esencial esta diversidad de miradas no implica diferentes modelos de mundo, sino uno unívoco: el occidental donde el espacio se posee, y entre más amplio mejor, para luego tener más espacio que llenar con más posesiones. El espacio, desde la perspectiva occidental y capitalista, es ofrecido como promesa de felicidad: «Los copropietarios se hacían su propia idea anticipada de la felicidad; la veían envuelta en una demora que los hacía felices desde ya» (Aira, 12). Mientras que para las tribus africanas, australianas o polinesias –vistas con ojos occidentales por supuesto–, sus espacios adquieren un sentido mítico-social: desde los que sueñan con el paisaje como obra de un

«constructor originario» y los que tienen tantas puertas en sus chozas como vecinos amigables.

En el punto más alejado del zoom del que hablé al principio está el espacio de la vida y el de la muerte. Para el texto la vida es también una condición espacio-temporal organizable: «además de la estratificación vertical en franjas o puertas por las cuales se “entraba” o “salía” de ella, la vida tenía otra dimensión, “horizontal” o temporal, según la cual duraba más o menos» (Aira, 96). Sobre esa encrucijada espacio-temporal es que finalmente los fantasmas le ofrecen una opción de experimentación de la realidad a la Patri: la de la vida más allá de la vida. Los fantasmas tienen su propia forma de percibir el espacio, aquellos que los perciben notan cómo atraviesan techos y paredes sin mayor problema, flotan por el edificio o vuelan a su gusto. Los humanos, por su parte, se sienten cansados de subir y bajar escaleras mientras que los fantasmas, aliviados de la carga de sus cuerpos, encuentran divertido su deambular. Los fantasmas ofrecen una forma alternativa de percibir y organizar el espacio y el tiempo que la Patri decide aceptar y en el que nadie puede intervenir. Probablemente el modelo de mundo que se le ofrecía a la Patri no era suficientemente bueno para ella, de manera que cuando se le plantea otra versión, se dispone a experimentarlo. Quizá la Patri se da cuenta, de que sea en edificios altos en Argentina o en Chile, en chozas a ras de suelo en África o en la Polinesia, todo alrededor de lo que está organizada la existencia humana son símbolos: un espacio vacío –aunque «es discutible que el centro esté “vacío”, ya que lo que ocupa el espacio que lo hace centro» (Aira, 55)– o un árbol, la posesión o la decoración, de una manera u otra, el espacio, su arquitectura y la literatura están dotados de un simbolismo. Pero ¿el sueño? Para Aira: «la clave arquitectónica de la alternativa construido/no-construido, la clave refractaria a las analogías, es la huida del tiempo en dirección al espacio. Esa huida es el sueño [...] El sueño es espacio puro, disposición de la especie en la eternidad» (Aira, 57).

De esta manera el sueño es el tiempo y espacio originario de la civilización, las posibilidades de lo construido, pero más que eso, de lo no-construido:

Sin construir nada, los australianos se limitan a pensar y soñar despiertos con el paisaje en el que viven hasta hacer de él, a fuerza de cuentos, una completa «construcción significativa». El proceso no es tan exótico como parece. Se da todos los días en la civilización: es la «ciudad mental», como la Dublín de Joyce. Eso da que pensar... La arquitectura no-construida ¿será la literatura? (Aira, 57).

A partir del sueño se construye un paisaje, un lenguaje con el cual describir ese paisaje construido: «la época del sueño, como dadora de sentido o garantía de la estabilidad de los sentidos, es el equivalente de la lengua» (Aira, 59); de manera que como mencioné antes: arquitectura, sueño y lenguaje, tienen una carga simbólica importante en la organización social de los espacios y sus habitantes. En *Los fantasmas* se muestra un contraste entre las visiones y percepciones de los espacios habitables del «Norte» y del «Sur», en términos de Boaventura de Sousa Santos (2009). Dichos términos no tienen que ver con cuestiones necesariamente geográficas, sino sociales, económicas, jurídicas, etcétera.<sup>2</sup> Este, Oeste, Norte y Sur no se encuentran estrictamente colocados en oposición en el planeta, sin embargo, los constructos sociales han a que sus habitantes sí los consideremos opuestos. Si bien no deberíamos pensarlos en términos de confrontación sino de complementariedad, Aira, nos hace ver que detrás del espacio que se habita (y de muchas otras cosas) subyace una ideología que surgió de la mente humana. La principal diferencia que ha marcado el «Norte» tiene que ver con la conciencia de individualidad, frente a la de colectividad que todavía el «Sur» conserva en cierta medida. De tal individualidad o colectividad se permean las demás manifestaciones humanas en sociedad, la literatura entre ellas. Sin embargo, la literatura, que se podría permear de individualidad o colectividad, es ese espacio en el que felizmente, ambas pueden confluir. Un ejemplo de dicha confluencia lo

tenemos en *Los fantasmas* de César Aira que, partiendo de un espacio, y con la mirada puesta en otros, denuncia un modelo de mundo occidental con ciertas concepciones de casa, posesiones, felicidad y hasta artes. Esa especie de «mirada estrábica» hacia dos puntos simultáneos es un guiño al lector de manera que este se cuestione si es posible la perspectiva de «un arte en el que las limitaciones de la realidad tocan su mínimo, en el que lo hecho y lo no-hecho se confundieran, un arte instantáneamente real y sin fantasmas. [que] Quizá existe, y es la literatura» (Aira, 54).

A manera de conclusión se podría decir que *Los fantasmas* de César Aira, a partir de las analogías construidas en espacios, propone una visión de mundo que pone en tela de juicio las percepciones, sociales, nacionalistas, cronológicas, antropológicas y hasta metafísicas, del lenguaje, la literatura, la vivienda y hasta la vida que el «Norte» se ha empeñado en imponer. Al final todos son constructos sociales de los que llenamos la vida para hacerla menos aburrida porque: «La vida tenía eso de engorroso, los plazos que le ponía a cada cosa, ese contante ahuecamiento con tiempo, hasta hacer de lo compacto una verdadera nube» (Aira, 96).

La literatura se presenta en *Los fantasmas* como el *zoom* del lenguaje que permite acercarse en perspectiva a la existencia humana en términos de lo ya escrito, pero sobre todo, entendida como posibilidad de lo no escrito y de lo que queda por escribir.

2. Adopto la terminología de De Sousa Santos (2009) para referirme a la eterna dicotomía que se ha conocido con nombres como «primer mundo-tercer mundo» o «países desarrollados-en vías de desarrollo» dado que considero que las anteriores están (o deberían estar) superadas.

## BIBLIOGRAFÍA

Aira, César. *Los fantasmas*. México: ERA, 2002.

Andrews, Chris. «El discurso conceptual en la ficción de César Aira: Enunciación y función». 1 de julio de 2005. *Everba*. 15 de agosto de 20014.

Asensi Pérez, Manuel. *Crítica como sabotaje*. Barcelona: Anthropos/Siglo XXI, 2011.

Breuil, Cristina. «Una poética transgenérica de la ciudad (César Aira, Daniel Link, Santiago Serrano, Andrés Neuman)». En *Actas en línea del Coloquio Internacional Ciudades fragmentadas en la literatura (hispano)americana* (versión electrónica). Bélgica, 4, 5 de febrero de 2010.

De Sousa Santos, Boaventura. *Espistemología del sur*. México: Siglo XXI, 2009.

Fernández, Nancy P. «Escrituras de lo real: César Aira y Arturo Herrera». *Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2005. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.194/te.194.pdf>

García, Javier. «César Aira: “Escribo sin pensar en los resultados y sin cuestionarme si vale la pena”». En *La tercera*. 29 de Abril de 2013. Consultado en: <http://diario.latercera.com/2013/04/29/01/contenido/cultura-entretencion/30-135719-9-cesar-aira-escribo-sin-pensar-en-los-resultados-y-sin-cuestionarme-si-vale-la.shtml>

García, Mariano. «¿Queer o post-queer en la narrativa de César Aira?» En *Lectures du genre* número 4, Lecturas queer desde el Cono Sur, 2008. Recupedado de: [http://r.search.yahoo.com/\\_ylt=AwrSbmC7Oj9UyccAh2jD8Qt;\\_ylu=X3oDMTE0cTZwbGtlBHNIYwNzcgRwb3MDMQRjb2xvA2dxMQR2dGlkA01TWU1YMDFFMQ-=/RV=2/RE=1413458748/RO=10/RU=http%3a%2f%2fwww.lecturesdu-genre.fr%2fLectures\\_du\\_genre\\_4%2fGarcia\\_files%2fGARCIA.pdf/RK=0/RS=0eUwAlrdMtP0aKWBJlaQKmWDq\\_g-](http://r.search.yahoo.com/_ylt=AwrSbmC7Oj9UyccAh2jD8Qt;_ylu=X3oDMTE0cTZwbGtlBHNIYwNzcgRwb3MDMQRjb2xvA2dxMQR2dGlkA01TWU1YMDFFMQ-=/RV=2/RE=1413458748/RO=10/RU=http%3a%2f%2fwww.lecturesdu-genre.fr%2fLectures_du_genre_4%2fGarcia_files%2fGARCIA.pdf/RK=0/RS=0eUwAlrdMtP0aKWBJlaQKmWDq_g-)

López Casanova, Martina. *Literatura argentina y pasado reciente. Relatos de una carencia*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, Universidad Nacional General Sarmiento, 2008.

SI LOS DOS PAYASOS FUERAN PERSONAJES  
DE TU VIDA Y LA MÍA: UNA PROPUESTA AL MARGEN

Alma Guadalupe Corona Pérez  
Diana Isabel Hernández Juárez

Porque con los payasos nunca se sabe.  
César Aira

La lectura de las obras de César Aira arroja dos certezas: su contundente amenidad, por un lado y, por el otro, una inquietante incertidumbre que desemboca, no solo en interrogantes, también en la íntima sensación del desaliento y la dificultad no enteramente superada. Aira entre las manos, frente a los ojos, produce el sinsabor de la contradicción que se desliza socarrona entre los pliegues de una propuesta divergente, diferente dentro del marco de una Latinoamérica posmoderna, fragmentada, exigente de novedades, un territorio cambiante cuyo rostro inacabado ha ido cincelándose de maneras inesperadas. La obra del argentino Aira permanece aún, un tanto al margen, por lo menos no está presente en las listas de *lectura obligada* para los contextos escolares, al revisar las reseñas y comentarios críticos formulados a los autores considerados como canónicos, podemos corroborar que la presencia de Aira es poco frecuente y considerada, pese a su frescura y su forma sintética de abordar los viejos temas y motivos literarios.

Recordándonos la seguridad de que tenemos de lo efímero de la vida, la obra de César Aira nos conduce a través de una narrativa breve, casi cotidiana, por lo mismo apremiante y compleja, interesada por los contactos establecidos entre la historia que se cuenta y los resortes ocultos que unen a dicha historia. Sus

personajes pueden llegar a ser memorables, entrañables y hasta idolatrados, o bien, esquivados, incluso aborrecidos por sus lectores por estar dotados de una extraña capacidad para reflejar y repetir las actitudes más íntimas, así como rasgos de los que no se habla, pertenecientes a quienes los están leyendo.

En Aira nos topamos con imágenes invertidas que, a manera de espejos, se convierten en el temido mundo al revés, irónico y cuestionador. Personajes bordados sobre tela sesgada que, por su trascendencia hacia el interior de la novela ocupan el primer plano, junto con los espacios, dentro de las operaciones narrativas realizadas por el autor.

*Los dos payasos* (1995) no puede ser considerada como una narración temprana. Veinte años antes, Aira publicó en el año de 1975 *Moreira. Achával solo*. Él es un escritor que a lo largo de más de treinta años ha depositado inclasificables, diversas, complejas y ambiguas tesis literarias al papel dejando en él mismo y en nosotros, destellos narrativos, dramáticos y ensayísticos, sin dejar de mencionar su labor como traductor. Expuesta su habilidad sintética y la complejidad con la que organiza la urdimbre en la que conviven sus personajes y acciones, evocamos a Bloom y su texto *El canon occidental* cuando sentencia: «Todos los cánones, incluyendo los contracánones tan de moda hoy en día, son elitistas» (1994: 47), Aira pertenece, si pudiera ser clasificado, a un mundo literario profundamente elitista.

Diversidad y ambigüedad se dan la mano una y otra vez, no solo en *Los dos payasos*, vale recordar la publicación de una de sus obras más enigmáticas: *Cómo me hice monja* (1993) en la cual se trenzan en vueltas y revueltas, una y otra vez, lo masculino y lo femenino dentro de un mismo espacio corporal, tocando de lejos al *Orlando* (1928) de Virginia Woolf. Aunque el tema en Aira tome tintes de lejana extrañeza interesada en no aclarar absolutamente nada sobre una infancia dolorosa que aborrece el sabor del helado tanto como lo establecido y reconocido como lo canónico, fluyendo la única certeza que protagonista y lectores poseemos: la muerte.

La narrativa de Aira es desconcertante y siembra reserva frente al análisis y la crítica, en su obra, más que nunca, se

espera entablar un diálogo de muy diversos grados, supeditados siempre a las propias características de cada lector y atendiendo a lo que Harold Bloom, en su texto *Cómo leer y por qué*, señala: «Con frecuencia, aunque no siempre nos demos cuenta, leemos en busca de una mente más original que la nuestra» (2002: 22). Los seres humanos vivimos en permanente espera y búsqueda.

Las voces analíticas de Aira son notables, los estudios críticos son importantes y ocupan un lugar destacado en la crítica literaria, pese a ser un autor cuyos relatos son poco difundidos, sus estudiosos son de primera línea, baste mencionar al desaparecido Roberto Bolaño, así como a Sergio Pitlor, Sandra Contreras y a Álvaro Enrígue, por mencionar a unos cuantos, cuyas atentas lecturas y análisis han sido aplicados a la obra del argentino. En la Universidad de Rosario, Aira ha sido objeto de estudio frecuente.

Este trabajo aspira sumarse a esas voces y a otras que van anotando algunos trazos a la propuesta literaria de César Aira, específicamente a la novela *Los dos payasos* que gira en torno al Pibe y a Osvaldo Malvón, personajes que se acercan peligrosamente a cualquiera de sus lectores, van a su encuentro, los resemanizan, y ellos se deconstruyen, lo último que podemos llegar a encontrar en una *nouvelle* de solo cincuenta y tres páginas, en la actualidad, es la más fría de las carcajadas con un temido reencuentro, cara a cara, identificándonos con alguno de estos insólitos payasos.

César Aira nació el 23 de febrero de 1949 en un lugar que frecuentemente aparece a lo largo de su obra: Coronel Pringles, provincia del sur de Buenos Aires, ubicada al norte de Coronel Dorrego, muy cerca de la sierra de Pillahuincó en Argentina. La población tomó su nombre del Coronel Juan Pascual Pringles, personaje histórico de la Independencia gaucha. Vale señalarlo dado que la frecuente mención de esta ciudad, a lo largo de las novelas de Aira, toma tintes míticos dentro de sus diversos relatos. Además de ser una ciudad de importante efervescencia cultural, se considera que es el territorio argentino con más museos por número de habitantes. Esto no pareciera ser un dato determinante para el teórico ni para intentar una lectura alejada

de la pasión, sin embargo, tanto el lugar como el año de 1949 es un año-clave en múltiples sentidos para el siglo xx: se crea la OTAN, se firma el armisticio que pone el punto final a la Primera Guerra Árabe-Israelí, tropas comunistas ocuparon la ciudad china de Nankín, Juan Domingo Perón decretó en Argentina la gratuidad de la formación universitaria, se funda la República Democrática Alemana y la propia Alemania queda dividida en dos estados, nació –también– el teórico eslovaco Slavoj Žižek y el escritor Patrick Süskind.

Fue el año en el que Jorge Luis Borges publicó *El Aleph* y Simone de Beauvoir su texto definitivo: *El segundo sexo*. El premio nobel de literatura fue otorgado en ese año a William Faulkner. En la música no podía haber excepciones y el 49 es el año de nacimiento de Roger Taylor, batería del grupo *Queen* y de Gene Simmons miembro del grupo *Kiss* el cual adquirió una identidad artificial al presentarse con el rostro maquillado y su vestuario intergaláctico. Nacieron, también, los cantantes y compositores Bruce Springsteen, Eric Carmen y Joaquín Sabina, propietarios de diferentes propuestas y nacionalidades, pero significativos para los distintos gustos musicales y generaciones que ocupan también el siglo xxi.

Todos formarán parte de los acontecimientos que constituyen un rompecabezas caleidoscópico, dentro del cual está inmerso Aira y sus más de ochenta publicaciones íntimamente relacionadas con el fragmentado mundo circundante: «La literatura hispanoamericana del siglo xx quedará caracterizada sin duda por la importancia que en su segunda mitad tuvo el discurso narrativo» (Salvador, 2002: 10).

El pase de lista sería inútil si todos estos sucesos carecieran de importancia para el futuro del hombre y para el propio autor quien configurará una propuesta literaria breve, sintética pero transgresora, surcada por reflejos sociales de una intensa y determinante segunda parte del xx y lo que ha transcurrido del xxi: «Buenos Aires desempeñó un papel especial en esta evolución sobre todo en el curso de los años veinte. A pesar de la aridez cultural de la que Borges se lamentaba a su regreso de Europa en 1921» (Franco, 1973: 282). No podemos apartar de este trabajo,

una idea más relacionada con la capital del país de origen de Aira y que según Jean Franco: «[...] era una ciudad que estaba menos ligada a la tradición que cualquier otra ciudad del hemisferio latinoamericano, y por consiguiente estaba más abierta a las novedades» (1973: 282).

El desaparecido Roberto Bolaño en *Entre paréntesis* afirmó que: «Si hay actualmente un escritor que escapa a todas las clasificaciones, ese es César Aira» (2004: 136), coincidimos con esta idea no solo por la peculiar manera de sintetizar y complejizar lo solemne de la cotidianidad, también por el contraste entre lo efímero y lo eterno, siempre presente, rodeado de ironía. Consideramos que la ironía de Aira para abordar lo medular consigue aromar y dotar de un sello propio a su narrativa sin llegar a la simple carcajada o al chiste banal. Álvaro Enrígue opina que: «[...] de ahí que su fortuna sea tan difícil de caracterizar: es un raro genuino» (2002: 1).

Herederero directo, o como el propio Bolaño le denomina «albacca literario» de Osvaldo Lamborghini, quien es considerado precursor o seguidor de una nueva literatura posborgiana, con sus matices peculiarmente oscuros y hasta viscerales, propietario de una propuesta en permanente carne viva: «Con la obra de Lamborghini siempre me pasa lo mismo. No hay cómo describirla sin caer en tremendismos. La palabra *crueledad* se ajusta a ella como un guante. La palabra *dureza* también, pero sobre todo la palabra *crueledad*» (Bolaño; 2004: 29). César Aira abreva de estas aguas y plasma su propia dosis de dureza y crueldad, bañadas de risa: «Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores». (Bajtín, 1987: 17).

A la risa le adiciona dos ingredientes más: la incertidumbre y la ironía, esta no se ha separado de la literatura desde tiempos inmemorables pese a que sus mecanismos han evolucionado, perfeccionando sus formas hasta llegar a ser, en suma, incisivas: «La ironía es solo una metáfora, y es difícil que la de una edad literaria sea la de otra; no obstante, sin un renacimiento del sentido irónico no solo se habrá perdido lo que llamamos “literatura de invención”, sino bastante más» (Bloom, 2004: 24).

En efecto, la ironía resurge, una y otra vez como la fuente de Proserpina.

Una primera consideración la ocupa el título de esta novela corta de Aira: *Los dos payasos*, con claros indicios de que el espacio o lugar físico en el que tendrá lugar el relato es el circo, sitio público con permanente movimiento, espacio dotado de contrastes en el que se unen dos edades: infancia y adultez, de la misma manera contrastan dos atmósferas: peligro y desenfado, así como dos emociones: tensión y risa y dos certezas: ficción y realidad. Bloom advierte algo de suma importancia: «[...] las grandes historias muy raras veces manifiestan un único aspecto del ser humano» (2009: 19). La historia corre a cargo de un par de personajes con la cara pintada, ropa de colores, grandes zapatos y cuerpos alterados que pueden ser cualquiera de nosotros porque ellos, suma y síntesis, son nadie y son todos al mismo tiempo: «Los bufones y payasos son los personajes característicos de la cultura cómica de la Edad Media» (Bajtín, 1987: 13), sobreviven al paso del tiempo y siguen siendo el entreacto en la función circense, la bisagra risueña que une a los actos más solemnes y llenos de peligro.

Emblemáticos, queridos y tal vez temidos por todo lo que representan. La historia de la literatura, la pintura y la cinematografía está plagada de su presencia, las más de las ocasiones con actitudes bufonescas y bonachonas, en otras, hasta malignas, oscuras y amenazantes: «Como tales, encarnaban una forma especial de la vida, a la vez real e ideal» (Aira, 1995: 13). Empleando como materia prima la risa, la caricatura y el ridículo, de acuerdo con Aira: «La risa, don divino ofrecido únicamente al hombre, forma parte de su poder sobre la tierra, junto con la razón y el espíritu» (1995: 67), ingrediente fundamental para el género de la *comedia*, de acuerdo con Aristóteles en su *Arte Poética* a risa tiene mucho de patético y hasta desagradable: «Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor» (1974: 3).

Son dos los elementos visibles en la novela *Los dos payasos*: la catalogada por Mijail Bajtín como la carnavalización, así como

la presencia de los contrarios: «[...] los enemigos irreconciliables se invitan un asado, el derechista y el izquierdista son socios en una cadena de supermercados, el patriota y el traidor son cuñados...» (Aira, 1995: 14). Sin olvidar la convocatoria directa al equívoco que nos formulan sus dos personajes protagonistas, cuyos nombres son mencionados una sola vez: Osvaldo Malvón y el Abelardo o el Pibe: «[...] forman una *pareja cómica* típicamente carnavalesca basada en los contrastes: gordo y flaco, viejo y joven, grande y pequeño. Las parejas cómicas de este tipo existen aún hoy en las ferias y en los circos» (Bajtín, 1987: 181).

Sus nombres de «batalla» son: Balín quien es torpe, espigado pero taimado y Balón el rollizo, solemne enamorado de Beba, cuyos nombres representan un trabajo de configuración simbólica del personaje, baste señalar que lo “balín” representa lo falso, lo malogrado, aquello que por no ser original, no es confiable.

Las trampas plurisignificativas de la lengua se presentan para enredar las piernas y la razón de Balín quien carece, dentro de la trama de su número circense, de la posibilidad para distinguir y separar el significado de los sustantivos para con los verbos: «[...] se le mezclan de buena fe los sustantivos con los verbos» (Aira, 1995: 31). Y así resemantiza a Beba –contracción del nombre Genoveva–:

–Querida... Beba.

Aquí debo hacer una pausa, como la hace el payaso escribano. “Beba” es un nombre de mujer, pero también es el imperativo del verbo beber. En este último sentido lo toma el payaso, quién sabe por qué. Abre los ojos muy redondos, mira para todos lados, hasta dar con la botella, que tiene justo frente a él... No vacila nada. Le da un manotazo, la descorcha con los dientes... y se la emquina (23-24).

Y la coma –signo de puntuación–, con el verbo comer en la primera persona del tiempo presente del subjuntivo:

–... de tu onomástico, coma...

¡Segundo sobresalto para el escribano! Se congela, los ojos grandes como platos, entre las carcajadas atronadoras del público que ya anticipa lo que va a pasar. ¿«Coma»? ¿Qué hay que comer? Una mirada loca alrededor (25).



Transformándolos ambos, bajo los influjos del humor, en estructuras verbales: beber y comer. La novia de Balón, Beba, se traslada en la práctica correspondiente a Balín –escribir una carta– en el imperativo que le ordena: ¡Beba! Del verbo beber, hasta casi perder la compostura y la noción de la vida acartonada para sufrir la transmutación hacia el temido ridículo que alcanza, incluso, su propia transfiguración y pasa de flaco a gordo, de acuerdo con Bajtin: «Una de las tendencias fundamentales de la imagen grotesca del cuerpo consiste en exhibir *dos cuerpos en uno*: uno que da la vida y desaparece y otro que es concebido, producido y lanzado al mundo» (1987: 30), frente al público hilarante pasa, hacia el final de la novela, de payaso a una extraña caricatura que integra en una sola presencia: persona, silla y mesa: «[...] una tremenda patada lo alza por el aire con silla y mesa: todo se ha pegado, se ha vuelto un solo ser. Y son la mesa y la silla, con el payaso inflado encima, las que emprenden la huida con sus ocho patas de madera» (Aira, 1995: 52). La carnavalización se desborda y rompe el canon, sin olvidar que: «El canon grotesco debe ser juzgado dentro de su propio sistema» (Bajtin, 1987: 33).

El andamiaje sobre el cual descansa este insólito argumento es de doble línea en espiral: el circo y la vida afuera. Dentro del circo, otra doble situación: el escenario y los espectadores y un aspecto más a considerar: la presentación de los payasos y la simultánea construcción de la jaula frente a los ojos de los espectadores. Pese a lo atractivo que implica el número de los felinos, el *sketch* de los payasos que son seis en total, con sus diversas modalidades, opera a lo largo de toda la función como gozne mágico que une a cada número, aunque Aira los declara como: «La parte cómica es de relleno» (Aira, 1995: 7). Los números que integran la función del circo son diez y se presentan con el siguiente esquema:

- 1.- Malabaristas (payasos).
- 2.- *Ecuyère* (payasos).
- 3.- Perros futbolistas (payasos).
- 4.- Mago (payasos).

- 5.- Contorsionistas (payasos).
- 6.- Elefante bailarín (payasos).
- 7.- Trapecio volante (payasos).
- 8.- Lanzador de cuchillos (payasos).
- 9.- Equilibristas (payasos: *Balón y Balín*).
- 10.- Domador –tigres y leones–.

Observando detenidamente la programación, podemos constatar que el autor busca un equilibrio y existe, de facto cierta relación, entre número y número. Relación que juega con el peligro y consigue obtener que el interés de los espectadores no solo se mantenga, también la tensión va *in crescendo*, pese a la cima que busca crear, basada en la comicidad de los payasos, misma que funciona como un desfogue a la tensión, de la misma manera como era planteado el teatro de los Siglos de Oro en los que las piezas menores (*sainete, sketch, sarao*, entre otras) crearon el espacio para que el asistente «aliviara» la tensión sin llegar a perder el interés.

Aira nos lleva por una estructura muy similar a la del teatro calderoniano del XVII, incluso, los puntos de contacto entre este y la novela, van más allá, tal y como podremos argumentar posteriormente. Tenemos así el planteamiento de un contraste más: lo trágico y lo cómico. Mientras se desarrolla el penúltimo número del circo y último en el que intervienen los payasos, se instala –frente a los ojos de los espectadores– una enorme jaula de acero dentro de la cual no solo trabajan Balón y Balín, también se llevará a cabo el último número en el que participan los tigres, leones y el domador, el acto que reviste mayor peligro dentro y fuera de la jaula.

Dos tiempos, actitudes y planos se dan un abrazo frente a la masa delirante que pone un alto en sus vidas para reírse sin parar, pese a que también a estos asistentes les llega el momento del desgaste frente a la identificación tal y como si estuvieran frente a un espejo encargado de distorsionar sus rostros y existencias: «[...] el detalle atroz de que son gente común, y de que van a decir cosas inconvenientes...» (Aira, 1995:14). Reflejos peligrosos

se desbocan en tropel de la mano de la burla y el cansancio, el narrador advierte: «En aquel entonces el chiste era nuevo. Me dirán que ese chiste siempre fue viejo. De acuerdo, pero aun así era nuevo» (Aira, 1995: 19).

En efecto, hay una fuerte y definitiva carga en la voz del narrador con su tercera persona gramatical, hasta cierto punto tradicional, se convierte en el manipulador de Balón y Balín, en el titiritero que se coloca arriba de la jaula, sale y se instala en la grada del circo para observar, se carcajea impunemente, y, a su libre antojo penetra también en la jaula y en la piel de los payasos para manipular a los lectores: «Y sucede que los payasos han perdido casi toda su gracia, su frescura. Lo de ellos también ha entrado en una fase automática, aunque de otro orden: no anuncia nada, avanza hacia la nada, la nada lo invade desde adentro. Puede ser una ilusión creada por verlos encerrados...» (Aira, 1995: 38).

Es un narrador que se «pasea» por todos los resquicios abiertos por y en la novela, se pinta y despinta la cara para reírse de nosotros: «Todos saben que afuera de la carpa, en el pueblo (es decir, en el mundo) la vida sigue, late, brilla. Aquí adentro es otra cosa, es distinto. Hay algo fúnebre, artificial, como de vida después de la vida» (Aira; 1995: 38).

La novela se desarrolla en un marco teatralizado, por las descripciones del lugar físico y la presencia de los diálogos conducidos por un narrador que, de acuerdo con el teórico Norman Friedman, puede ser considerado con una omnisciencia que corresponde a un narrador-editor, tomando en cuenta que interviene a lo largo del relato de una manera arbitraria con comentarios diversos y de todo tipo: «Eso es lo que alguna gente no quiere comprender. Por mi parte, advierto que debo hacer no solo como si fuera nuevo para mí y para todos, sino más. Debo hacer un esfuerzo más» (Aira, 1995: 20). Evidentemente, el narrador elude todo compromiso, decide frente al lector, auto-limitarse y exponer como nuevo lo que tiene suficientemente conocido, como si ignorase el desenlace y, lo más importante, el objetivo del relato.

Ese «sacar las manos» de la historia que narra, le dota de un poder aún más contundente porque le otorga el conocimiento y la directa misión de colocar al lector en el terreno fangoso de la duda y del equívoco más lacerante que el error del que es presa Balín al darle otro significado a las palabras que le dicta Balón.

Podemos seguir las acciones de Balón y Balín gracias al narrador y al poder de los diálogos que permiten la construcción plástica de la escena:

Se pone en posición de escribir, pero el gordo todavía tiene algo que decir:

–¿Tiene buena letra?

–¡Buenísima!

–¿Se le entiende?

–¡Clarito! (21)

Logramos entrever una interesante y –posible– posición de Aira frente a la literatura y ante el mundo, cuando afirma: «Hay un tiempo en que todos los chistes son nuevos» (Aira, 1995: 19-20). ¿Podría referirse a las pasadas propuestas literarias, incluso a los anteriores métodos de análisis literario? Una obra literaria ‘habla’ en distintas tesituras a los diversos lectores. Consideremos un hecho medular: el eje de esta historia descansa en la escritura de una carta. La importancia de escribir está en juego, luego entonces, una posible lectura puede encontrar cause a través de esta hipótesis: «–¿No ves que no puedo escribir? ¿Qué? ¿Escribir? ¿Y para qué quiere escribir? ¿Payasos escritores? ¿Dónde se ha visto?» (Aira, 1995: 18). Abunda en líneas posteriores: «¿Querrá escribir un poema de amor? –Quiero escribirle una carta... El escriba sentado. La gente estalla en carcajadas. Los niños prestan atención» (Aira, 1995: 18).

Insiste en torno a la escritura haciendo que converja con el hecho de contar un chiste: «Viejo como el mundo o como el circo, la carta que se devora a sí misma. Sin embargo, hubo un día en que ese chiste fue nuevo, flamante. Después, todo el mundo se enteró, y ya nadie quiso volver a oírlo» (Aira, 1995: 19), subyace, como telón de fondo, el problema de cómo hacer literatura de

avanzada, capaz de imponer un nuevo canon en un mundo en el que está casi todo escrito, los motivos han sido explotados en su totalidad. Enfrentar este problema es una de las características de las novelas de Aira desde lo sintético y fragmentado, ¿desde la posmodernidad?

Satirizar dicho problema es una manera de encararlo, llevándolo a un contexto inesperado, por personajes igualmente inesperados, lo remarca al lanzar al aire la pregunta: ¿payasos escritores? La novela en su totalidad, es su manera de respondernos y proponernos. Pero esto no es todo. César Aira nos remonta al teatro calderoniano, como ya se había afirmado anteriormente, al considerar al escenario como si fuera el mundo: «Cuando los dos payasos se ponen a conversar es como si todo el circo resbalara muy rápido hacia la intimidad casi imposible [...]» (Aira, 1995: 14), recordemos la posición calderoniana en la que Dios es el autor y los hombres son los personajes de esta obra que es la vida.

Sin olvidar que hoy estamos en un mundo enjaulado, es decir, en un gran teatro o circo rodeado de fuertes barrotes. Normado por leyes caducas pero aun sólidas, casi inamovibles, gozne a gozne, tornillo a tornillo se acomodan y reacomodan para quedar siempre iguales, día a día, noche a noche, como las rejas que encierran la pista circense. El argumento del relato está lleno de equívocos y chistes entrecortados, viejos, gastados como nuestro propio sistema. Para rematar con los payasos-actores, un doliente espejo al revés de nosotros mismos.

Frente a todo el desaliento, la ironía queda como una válvula de escape, como un elemento indispensable de supervivencia. Sin ella no sería posible continuar en medio de un territorio tan cambiante, afortunadamente Latinoamérica ha sido semillero de escritores ocupados en formular propuestas innovadoras, Jean Franco señala: «Actualmente la prosa hispanoamericana representa una rebelión y una liberación» (Franco, 1973: 283), en efecto, nombres de autores y obras forman parte de esta rebelión permanente que no cesa.

Sin embargo, esto equivaldría a tener que conformarnos con una re-lectura un tanto sesgada, maneada, hasta cierto punto reduccionista y un tanto ingenua, sería como querer encon-

trar un realismo a ultranza, es una forma de buscar y encontrar explicaciones, es el deseo confeso, la necesidad del hombre por encontrarle un lugar a cada cosa, por clasificar y clasificarnos. Pero no necesariamente los dos payasos de Aira tienen que ser trozos de tu vida y la mía. Es nuestra elección, el libre albedrío del que se habló y defendió en el siglo XVII, somos nosotros los encargados de decidir si nos hacemos jirones en cada palabra equívoca de Balín o en las del apresurado dictado de Balón, o, por el contrario, determinamos quedarnos sentados riéndonos de las payasadas descritas.

La posición y papel del lector será determinante, para leer a Aira, o a Cervantes o a cualquier escritor, de acuerdo con Harold Bloom: «Lo más importante es la personalidad del lector, ya que uno no puede evitar que se manifieste en el acto de leer» (2002: 151). Por supuesto que no es fácil leer a Aira. Porque es difícil leer en sistemas políticos y económicos como el nuestro, por lo menos para el común de la gente. Porque no es fácil vivir en un mundo como el nuestro. Nuestro tiempo es limitado, somos seres finitos y, Bloom agrega: «El que lee debe elegir, puesto que literalmente no hay tiempo suficiente para leerlo todo, aun cuando uno no hiciera otra cosa en todo el día» (1994: 25).

La literatura es un constructo complejo, elitista y artificial, resultado de una serie de operaciones internas que queda en las manos de los creadores: «[...] en la escritura literaria se compromete un orden de relaciones complejas cuya sanción última es la interpretación del lector» (Pozuelo, 1993: 227). La literatura, el arte en general, no necesariamente debe ser un reflejo o un mínimo y simple destello de la realidad, a esto último sobreviene una estremecedora pregunta: ¿qué es la realidad?...

Si los dos payasos fueran personajes de tu vida y la mía, tal vez ni cuenta nos daríamos, pero si fueran presentidos o directamente formaran parte de nosotros, ¿qué haríamos? Tal vez reírnos para evadir, burlar y distraer a la cotidiana solemnidad.

## BIBLIOGRAFÍA

Aira, César. (1995). *Los payasos*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora. México: ERA, 2001.

\_\_\_\_\_. *Cómo me hice monja*. México: ERA, 1998.

Aristóteles. *Poética*. Madrid: Gredos, 1974.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 8ª ed. México: Porrúa, 2003.

Bloom, Harold. *Cuentos y cuentistas. El canon del cuento. Voces/ Ensayo*. Madrid: Páginas de Espuma, 2005.

\_\_\_\_\_. *Cómo leer y por qué*. Barcelona: Anagrama, 2002.

\_\_\_\_\_. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1994.

Bobes Naves, María del Carmen. «La novela». En *Teoría de la literatura y literatura comparada*. Madrid: Editorial Síntesis, 1998.

Bolaño, Roberto. (2004). *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. 3ª ed. Barcelona: Compactos Anagrama, 2008.

Enrígue, Álvaro. «Un episodio en la vida de un viajero y los dos payasos de César Aira». En *Letras Libres*, marzo 2002. Consultado el 9 de abril de 2014. Recuperado de: [www.letraslibres.com](http://www.letraslibres.com).

Franco, Jean. (1973). *Historia de la literatura hispanoamericana*. 15ª edición. Barcelona: Ariel, 2002.

Payne, Michael (Comp.) *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

Pozuelo Yvancos, José María. «Poética de la Ficción». En *Teoría de la literatura y literatura comparada*. Madrid: Editorial Síntesis, 1993.

Salvador, Álvaro. *Esp acio, estrategias, territorios. Algunas aproximaciones a la literatura hispanoamericana del siglo XX*. México: UNAM, 2002. Consultado el cinco de agosto de 2014. Recuperado de: [http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/bitstream/10391/802/1/06\\_ALH2008\\_Parra\\_47-57.pdf](http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/bitstream/10391/802/1/06_ALH2008_Parra_47-57.pdf)

## EL CONGRESO DE LITERATURA: DE LA SUPERFETACIÓN MENTAL AL BARROCO DEPURADO

Javier Hernández Quezada

Frente a César Aira parece que estamos condenados a entender que la reflexión metaficcional que propone determina el(os) sentido(s) de la narración, sobre todo si partimos del hecho de que en su planteamiento literario la especulación y la trama se intercalan con normalidad, originando un híbrido textual –las más de las veces– acuciante y seductor. Ciertamente es que partimos del supuesto de que estamos ante un autorreflexivo que presenta el resultado de una estrategia específica, la cual gira en torno al «disfuncionamiento del paradigma hermenéutico» (Decock, 2); es decir, en torno al «disfuncionamiento» del gran relato, entendido como ese garante de *la* significación que: a) obliga al lector a *pensar* en el formato interpuesto; y b) a captar el vínculo existente entre dos verdades operantes que, a la vez que avivan los motores de la ficción, generan la extrañeza de una obra *normal* o que –en apariencia– carece de una voluntad definida por separarse del paradigma rector justo en el instante en que *modifica* la «arquitectura del libro» y *transforma*, respectivamente, la «visión del pormenor» (Albèrés, 17). Desde luego, la crisis del relato que semejante *dependencia* genera conlleva algo: a saber, que el narrador *disfuncional* asuma un papel *diferente* al manifestar la lógica creativa de sus procesos y denegarlos esquemas de un canon particular: el realista;<sup>1</sup> un canon que, de apostar por él, jamás le permi-

1. Resulta pertinente considerar los planteamientos de María Ofelia Ros que subrayan la singularidad del realismo aireano: realismo que, en su opinión, «implica un quiebre en los hábitos de pensamiento, en las maneras habituales de percibir y juzgar la realidad [al grado de que] la construcción

tiría cuestionar, como lo hace, los estatutos pragmáticos del «orden convencional» (Dupuy, 95) y, por si fuera poco, metamorfosearse en cada novela que concibe y le exige inventar sus reglas, dejarlas de lado cuando se requiera y/o volver a ellas para conseguir determinado *fin*. De ahí que, consciente de la propuesta, afirme que Aira *trabaja* para unos cuantos, sin importar que su literatura remita, por ejemplo, al uso constante de estructuras populares-masivas como las de los cómics o filmes de serie “b”;<sup>2</sup> y sin importar, igualmente, que aquello que ofrece sea un divertimento formal, ideado para combatir el consenso de que solo es factible narrar en una sola dirección, dicho esto desde la certidumbre-tranquilidad genérica que evita la problematización hermenéutica y respeta «los límites de lo posible» (Ceruti, 55).

Solventemente *El congreso de literatura* (1997) revela la concepción anterior, en el sentido de ofrecer un texto dual, que vale tanto por sus alcances poéticos como metódicos. De principio a fin, apunto que se trata de una novela conceptual en la que el narrador describe sus ideas respecto al efecto ulterior de la literatura, y en la que, a la par, concibe una historia alucinante donde se pondera el desparpajo y la diversión; situación, en sí, que además de generar una *monstruosidad* que se controla y somete sin visos de complicación (Flores), vigoriza un texto metaficcional o, si se prefiere, reflexivo, que obliga al lector a comprender la propuesta estética de un escritor multifacético, que descubre en el riesgo su piedra nodal; justo es decir, de igual

---

de sentido del relato bordea este quiebre, esta falla lógica carente de explicación. En la construcción de esta «idea», Aira se sirve del campo de lo cómico, de lo irrisorio, combinado con cierta inocencia sospechosa asociada a la infancia, para hacer tambalear el principio de realidad. Si bien no responde a un intento de semejarse a la realidad ni mantener el pacto de verosimilitud con el lector; tampoco atañe a la emergencia fulminante de una imagen o una palabra que encarnan un gesto repentino vaciado de sentido y de historia» (Ros, 17).

2. «En una de devaluación irónica de su literatura podemos leer el reciclaje de lo *kitsch* audiovisual, los productos *serie b* de televisión, el cómic, el grotesco-tecnológico, como una voluntad de lograr un estilo marginal que lo identifique a través de esa rareza fractal que se logra en términos de vampirización» (Montoya Juárez, 2006: 6).

modo, que semejante *actitud* obliga Aira a declarar sus recusaciones, en especial las del(os) estereotipo(s), ya que, desde que actúa como un autor rizomático, propenso a la desestabilización, destruye el «sentido como coordenada» y ofrece las respuestas artísticas de «la frivolidad, la paradoja, el humor, la auto-ironía y la indiferencia» (Decock, 5).

Específicamente hablando, he de señalar que tal vocación *disfuncional*, mostrada en los esfuerzos de Aira por precisar el sentido alterno de la narración, hace de *El congreso de literatura* un texto aclaratorio, volcado a comentar, cabalmente, sus criterios logísticos de organización; pues se mire donde se mire, el suyo es un diseño heterodoxo que permite la iteración reflexiva y la puesta en marcha de esa poética especial, que reclama la gestión de un proceso: aquel, vale indicar, en el que importa el *antes* y el *después*, el *precedente* y el *posterior*, tal como si se establecieran los principios vinculantes de una relación que —en efecto— evidencia su cariz *disfuncional*, presto a socavar continuamente el edificio monológico de la narración; apunta Aira:

Para hacerme entender en lo que sigue tendré que ser muy claro y muy detallado, a un a costa de la elegancia literaria. Aunque no demasiado prolijo en los detalles, porque su acumulación puede oscurecer la captación del conjunto; además de que [...] debo vigilar la extensión. En parte por la exigencia de claridad (me espantan las neblinas poéticas), en parte por una inclinación natural en mí a la disposición ordenada del material, creo que lo más conveniente será remontarme al comienzo. Pero no el comienzo de esta historia sino el anterior, el comienzo que hizo posible que hubiera una historia. Para lo cual es inevitable cambiar de nivel y empezar por la Fábula que constituye la lógica del relato. Después tendré que hacer la «traducción», pero como hacerlo completamente me llevaría más páginas de las que me he impuesto como máximo para este libro, iré «traduciendo» solo donde sea necesario; donde no sea así, quedarán fragmentos de Fábula en lengua original; si bien me doy cuenta de que eso puede afectar el verosímil, creo que de todos modos es la solución preferible. Hago la advertencia suplementaria de que la Fábula a su vez toma su lógica de una Fábula anterior, en otro nivel más de discurso, del mismo modo que del otro

lado la historia sirve de lógica inmanente de otra historia, y así al infinito (Aira, 21).

Como se infiere de estas líneas, para Aira el trabajo artístico parte de la *entelequia* del *entendimiento* (de la reflexión); por lo que –de fijo– admite que todo elemento que contribuya a aclarar el sentido del texto encaja en su modelo de creación, en términos de permitirle transmitir un mensaje puntual que, por un lado, se aleja de las «neblinas poéticas» y, por otro, busca la «claridad»; «claridad» que –vale el señalamiento– *transparenta* los mecanismos de la obra, los exhibe tras la ideación de un formato dialógico que enuncia las pistas que debemos seguir si la meta es comprender la «traducción» de un autor intelectual, concentrado en *disponer ordenadamente* «del material».<sup>3</sup>

En las notas que a continuación expongo sostengo la hipótesis de que, a través de *El congreso de literatura*, Aira brinda las claves precisas de un ejercicio literario: me refiero a aquél que describe el cambio de la *superfetación* mental al barroco depurado; o lo que es lo mismo: al texto filtrado, al texto saneado, que funciona –en apariencia– sin *problemas*, porque el objetivo

3. «En la actualidad, la reflexión sobre el procedimiento narrativo permite llegar a las raíces de la escritura y conocer en el comienzo mencionado por César Aira en el arte [...]. La forma como preocupación, planteado por el escritor argentino desde sus novelas, y no solo desde la manera teórica del ensayo, permite al autor reflexionar acerca de la escritura y su elaboración. Es decir, los procedimientos para las novelas se va planteando al mismo tiempo que se realizan. César Aira propone un nuevo tipo de escritor –¿posmoderno?, nos preguntamos– que se preocupa por los procedimientos de construcción de su propia narración [...]. Algunos escritores argentinos se caracterizan por sus preocupaciones filosóficas en el proceso de creación tanto del lenguaje como de la literatura; el autor propone posibilidades sobre el texto narrativo y a su vez, esa idea es percibida por los lectores como una puesta en práctica de la misma. Algunos creadores en la literatura argentina que estudian el texto y sus posibilidades son: Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Eduardo Mallea, Delmiro A. Sáenz y César Aira. La diferencia radica en que mientras Eduardo Mallea está escribiendo su novela y en otro libro apunta sus preocupaciones narrativas en forma de diario o notas; César Aira usa la novela para escribir el texto narrativo y a su vez, las preocupaciones, por ejemplo: búsqueda del argumento al mismo tiempo que se va desarrollando la ficción» (Viveros Granja, 80-81).

que el escritor persigue es, como el de Jorge Luis Borges, «anodinar al lector y sorprenderlo con una serie creciente de perplejidades, paradojas y aporías» (González Echevarría, 2).

Con ello considero que el planteamiento que antes hice, en relación con la apuesta de Aira por explicar los asuntos a desarrollar, cobra sentido, debido a que el autor de *La costurera y el viento* (1994) es consciente de los alcances metaficticios a) de su obra; y b) del artefacto *monstruoso* que concibe y le exige ocuparse, como el que más, no solo de aspectos propios del mundo de la ficción: también, del de la ciencia y la tecnología, o mejor, del de la tradición literaria que las cobija y fundamenta una poética en la que, de diversas maneras, se manifiestan filias y fobias ante el desarrollo material impulsado por diversos sectores de la sociedad. De hecho, en función de esto hay que indicar que la trama que Aira despliega –no sin dejos paródicos de por medio– *depende* de las artimañas de un «típico Sabio Loco» (22),<sup>4</sup> el cual quiere ejercer su poder sobre los demás sin importar el costo a pagar, y demostrarlos efectos de lo que he denominado –por la explicitud del término– la *superfetación* mental: idea sugerida por el propio Aira, en una entrevista, cuando –en términos generales– habla de su vocación como narrador de estirpe barroca e indica la necesidad que siempre tiene de limpiar los textos redactados, a fin de no saturar el dinamismo de su «imaginación»: «imaginación [...] desbocada», huelga indicar, que le reclama el uso estratégico de una prosa «lo más llana y simple posible» (Duarte, 72), capaz de dinamitar el sentido unívoco del «paradigma hermenéutico» y, como sucede con el sueño de la razón, producir

4. «En el caso de *El congreso de literatura* el Sabio Loco se identifica con el narrador [...] y este a su vez con el autor, al ser nombrado como César, ya avanzada la novela [...]. Las relaciones entre creador y criatura se ofrecen como una variante de las relaciones entre personaje y autor. La identidad del autor, en [esta] novela, oscila entre la parodia de un arquetipo y el simulacro autobiográfico o la auto-recreación por la escritura. [Existe] además en el sabio loco una tensión entre la propiedad y la enajenación de su saber y del fruto de su trabajo. Podría postularse, por ejemplo, que la condición de «Sabio Loco» afecta tanto la actividad científica como a la literaria» (Mesa Gancedo, 163).

*monstruos*-artefactos depurados que dan fe de algo, ya mencionado: de la *disfunción* y crítica de lo «convencional».<sup>5</sup>

De nuevo, es menester subrayarla cuestión de que al utilizar un personaje como el «típico Sabio Loco» Aira entreteje una historia bidireccional que abona a la interpretación metaficticia y a la creación de un *despropósito*, que me parece, entusiasmo por su sentido del humor. Un *despropósito*, insisto, que es también un *monstruo*, por cuanto que en *El congreso de literatura* las acciones descritas y los argumentos vertidos hablan, en realidad, del caos; particularmente, del caos engendrado por ese personaje hiperbólico que es el «típico Sabio Loco»: *alter ego* de Aira que desmantela el discurso positivista del orden y el progreso y planea, como parte del objetivo negativo que persigue, someter al conjunto de la humanidad gracias a la acción clonativa de «reproducir a voluntad individuos enteros en cantidades indefinidas» (Aira, 22).

Llegados hasta aquí es conveniente entender que la lógica airiana muestra el decurso de una actividad (la actividad creativa-selectiva del yo), precisamente en el momento en que expone los razonamientos de ese «típico Sabio Loco» –*monstruo*– que es el personaje principal: ser elocuente, reitero, que, ávido de explicar las ideas que lo asaltan, de vez en vez, enuncia los procedimientos de un escritor saturado, que cuenta con muchas cosas en su interior; de un escritor barroco –o de mentalidad barroca–, que para transmitir su mensaje debe depurar aquello que piensa en pos de evitar que su literatura se convierta en el espectáculo conflictivo de dos artefactos *monstruosos*, que luchan entre sí:

5. De acuerdo con Jesús Montoya Juárez, el elemento barroco de Aira también está presente en los entramados narrativos que, frecuentemente, acostumbra a desarrollar. Insiste el crítico que –en este caso– no se trata de la proliferación descriptiva ni mucho menos del abigarramiento lingüístico, recursos típicos –ambos– del barroco tradicional; más bien, asegura, se trata de la concepción *complicada* de una serie de historias en las que muchos aspectos –¡demasiados!– se relacionan a cabalidad. En tal dirección, entendemos que este barroco es una *filtración*: la consecuencia directa de un barroco mental, que se *limpia* al pretenderse comunicar. «Los rasgos *camp* de la opción por lo grotesco, por la desmesura, por la trivialidad, o el exceso, convergen en la narrativa de César Aira, afilándola al gusto barroco, solo que su barroco está *actuando* en el enredo de las radionovelas [...]: “la regla de oro de la ficción: es demasiado complicado para no ser cierto”» (Montoya Juárez, 2004: 468).

hablo del lenguaje y de la inventiva: instrumento flexible (este último) que recusa el sentido del «paradigma hermenéutico» y traduce los efectos de una relación impar, donde, según se observa, afloran exitosamente el argumento y la fabulación, y donde aparecen, reflejadas, diferentes «autonomías» y «tendencias estéticas» (Mbaye, 212); y ello es que, me parece, si Aira trabajara de otra manera, o sea, liberara *sin ton ni son* las «cantidades indefinidas» del relato, fácilmente se convertiría en un escritor –se me ocurre– cercano a José Lezama Lima o a Severo Sarduy (pero en versión asfixiante); en un escritor barroco, atrapado en las redes del lenguaje y la acumulación, y no en lo que en realidad es: un narrador legible, de estilo depurado, para el que las prioridades literarias se vinculan con la «imaginación visual y su representación espacial del tiempo», «representación» que, de acuerdo con los argumentos de Carmen de Mora, se resume con una expresión del propio Aira: «incluir la imagen en la línea»:

La visión imaginaria no es una visión óptica, sino el intento de representarse lo que no se puede ver, la imaginación visual presupone la ausencia material de lo que aparece en la imagen. Hay que distinguir, por tanto, entre precepción y representación. Un rasgo característico de la escritura de Aira es hacer que la representación parezca percepción, precisamente por la espacialidad de las imágenes. Me confirman esta hipótesis los ensayos de Aira sobre algunos de sus escritores y artistas favoritos (Pizarnik, Lamborghini y Copi), y sus reflexiones sobre la literatura. En su ensayo sobre Alejandra Pizarnick, caracteriza el trabajo de la autora mediante la visualidad de la imagen, marca surrealista. Y, refiriéndose a «La condesa sangrienta», artículo que escribió Pizarnick sobre el libro del mismo nombre de la escritora surrealista Valentine Penrose, explica Aira que del grueso del texto está compuesto de estampas o pequeñas escenas cuasi teatrales, haciendo hincapié en lo visual» (De Moral, 82).

Insisto: el planteamiento que hago parte de la paráfrasis de las reflexiones de un «típico Sabio Loco» que, más que hablar de su escritura, habla de su mentalidad; que más que exponer sus conceptos literarios, expone sus devaneos como narrador,



explicando la lógica de los acontecimientos que le han tocado vivir, en los que –con recurrencia– se han conjuntado dos cosas: la voluntad del yo y el azar; o expuesto de otra manera, el control del sujeto y la fatalidad. No obstante, si de algo soy consciente es de que si bien este detalle especulativo-metódico viabiliza el análisis de «la postura emocional y volitiva del personaje» (Bajtín, 15), también viabiliza el estudio de los fundamentos artísticos de *El congreso de literatura*, puesto que se trata de una obra literaria cuyos esquemas se dejan leer a través del *continuum* digresivo de un ser que, como Aira, *trabaja* a partir de *sus* circunstancias de producción.

Resulta muy significativo, por lo demás, que *El congreso de literatura* inicie con la mención de un artefacto mecánico: el famoso «Hilo de Macuto»: invento fabuloso que, de acuerdo con las palabras del «típico Sabio Loco» –narrador de la obra– se convirtió en «una de las maravillas del Nuevo Mundo, legado de anónimos piratas, atracción del turismo y enigma sin respuesta [...] que atravesó los siglos indescifrado», hasta que, para su buena suerte, un buen día hizo «funcionar el dispositivo dormido», generando «gravísimas consecuencias, objetivas, históricas» para «el mundo», como dar con un «botín incalculable puesto [en el fondo del mar] por los piratas» (9-11), entre otros efectos no menos *espectaculares*. Pero decía: es bastante significativo que en *El congreso de literatura* se comience con tal referencia y se convalide el cariz de su argumentación, ya que nos hace pensar en el asunto de la inventiva, de la creatividad: tópico vinculado a la acción y al efecto de producir algo nuevo u original y, a la vez, al esquema de acción de un escritor *disfuncional*, tentado a dejarse llevar por los placeres acumulativos-cuantitativos del barroco. Subsiguientemente, destacar el valor de este «enigma sin respuesta» viabiliza la reflexión a la que pretendo llegar, vinculada con la idea de que para Aira la «acumulación» kilométrica de «detalles» constituye la primera etapa de un proceso ulterior, en el que el artefacto mecánico (el «Hilo de Macuto») o literario (el texto) generan consecuencias directas en el orden de la narración (el giro de los acontecimientos, las acciones del personaje, el peso de ciertas anécdotas...). En suma, hablo de algo

que se explica e intelectualiza, porque semejante procedimiento *traduce* el «material»: porque también sienta las bases de un texto aclaratorio que –por momentos– se deja leer como un manual donde la especulación resulta fundamental; estamos, pues, ante el caso de un narrador *cerebral*, que refiere que su *traducción* supone el intento de ordenar el caos, mas no para intelectualizarlo o convertirlo en parte de un discurso utilitario, de fácil captación, sino al revés: para mostrar claramente la inestabilidad que procura y engloba. Comprender de esta manera a *El congreso de literatura* implica, sin más, que como lectores debemos atender las exigencias de un texto digresivo, cuya formación dual es fundamental para captar el planteamiento de base; de igual manera, creo, para consolidar el referente de un ejercicio artístico, que siempre está presente en la obra de Aira, tal como se observa en *Cómo me hice monja* (1993), *Las curas milagrosas del Doctor Aira* (1998) o *Cumpleaños* (2000): textos en los que, según Carlos Surghi, el escritor:

[...] aparece como el autor genial que se sabe portador de un secreto, y podríamos decir que ese secreto tiene su origen en una pregunta propia de la intimidad del escritor: ¿cómo seguir escribiendo? La respuesta de Aira parecería ser no solo taxativa sino también en cierto sentido lacónica: haciendo de la escritura una experiencia. Es por eso que resulta más que interesante pensar la literatura de Aira no solo como una reivindicación de lo nuevo que una y otra vez sostiene la posibilidad de escribir cuando todo parece ya escrito, sino también como una experimentación que por medio de la escritura actualiza tradiciones, inaugura formas de conocimiento y hasta piensa posibilidades de vida en el interior mismo de la literatura (Surghi, 2012).

En principio, subrayo, el que Aira describa en las páginas iniciales de su novela este «extraño monumento de ingenio» (9), abona a la trama que concibe: trama que –de inmediato– presenta sus credenciales híbridas, ubicadas a medio camino entre la fantasía y la ciencia ficción:

El aparato tenía una simplicidad genial. Era, como el nombre lo dice, un «hilo», uno solo, en realidad una cuerda de fibras naturales, tendida a unos metros sobre la superficie del agua sobre una hoya marina que hace el fondo cerca de la costa de Macuto. En la hoya se perdía un extremo de hilo, que pasaba por una suerte de roldana natural de piedra en una roca emergida a doscientos metros de la orilla, daba una voltereta de nudos corredizos en un obelisco también natural en tierra, y de ahí subía dos montañuelas de la cadena costera para volver al «obelisco» en una triangulación (10).

No está demás señalar que para Aira es importante recuperar una tradición literaria que cuestiona los valores atribuidos al desarrollo cientificista, como los del bienestar, el crecimiento y el confort. Al igual que algunos paisanos suyos —v. gr. Roberto Arlt (*Los siete locos*, 1929, y *Los Lanzallamas*, 1931), Adolfo Bioy Casares (*La invención de Morel*, 1940), Ernesto Sábato (*El escritor y sus fantasmas*, 1963), Julio Cortázar (*La vuelta al día en 80 mundos*, 1967) y Ricardo Piglia (*La ciudad ausente*, 1993)—, anotemos que indaga en aquello que sucede luego de que la razón instrumental es puesta de cabeza y, en su lugar, se activa una noción paradójica de la misma, que agiliza la confusión; una noción contra moderna, que realitiza el avance alcanzado por la humanidad y demuele muchos de los anhelos que se relaciona con el sueño de la razón.

En cierto modo, bien se podría entender que Aira, al retomar esta tradición, se transforma en un férreo defensor de las causas sociales, que impugna precisamente los efectos nocivos de tal desarrollo; empero es evidente que —desde el principio— el escritor manifiesta sus criterios, y estos son claros: ridiculizar el empeño desarrollista, en aras de modelar un universo autonómico en el que las cosas (todas las cosas) se salen de control; o más bien: retorcer el sentido pragmático del «progreso», poniendo en entre dicho la «*confianza del presente en sí mismo*», «credo dentro del cual», según Zygmunt Bauman, «la historia es irrelevante y por el cual se decide que siga siendo así» (141). De esta manera, considero que hay que insistir en que la lectura que Aira nos plantea lejos está de priorizar la exhibición de una pro-

blemática social para después demostrar los beneficios *curativos* de la creación (de la invención); entendamos: heterodoxa en sus principios, semejante lectura refiere la «crisis» de la verdad en un esfuerzo por demostrar la lógica enferma-*monstruosa* del juego y de lo que, en teoría, siempre lo acompaña: la creatividad.

Quizá el que dicha «crisis» se presente también se vincule con una situación digna de considerarse: y esta es la de que, en el fondo, el libro de Aira funciona como un texto relativista en el que se plasma no tanto un *deber ser* sino un *querer ser*; hecho que conlleva entender que la lógica de *El congreso de literatura* es una lógica singular, que obedece, básicamente, a los criterios de un escritor para el que el concepto de límite deja de funcionar, máxime si, como es el caso, se sitúa entre «el culto feliz a la levedad y la simpleza y los escarceos ilegibles de una literatura que sostiene como principal motivación el acto artístico de narrar» y, de paso, llevar a la «superficie el problema de lo real como experiencia contemporánea» (Fernández, 18). Consecuentemente, admitir que Aira se dispone a jugar con el lector no es un contrasentido, y tan no lo es que para concebir su obra parte del caos, pero del caos que procura la lectura, en uno de los párrafos, el «típico Sabio Loco» afirma que:

La calidad de único de un intelectual puede captarse simplemente por la conjunción de sus lecturas. ¿Cuántos hombres puede haber en el mundo que hayan leído estos dos libros: *La Filosofía de la Experiencia Vital* de A. Bogdanov, y el *Fausto* de Estanilao del Campo? Dejemos de lado las reflexiones que hayn podido suscitar, las resonancias, la asimilación, que serán necesariamente personales e intransferibles. Vamos al hecho bruto de los dos libros. La coincidencia de ambos en un lector es improbable, en la medida en que pertenecen a ámbitos apartados de la cultura, y a que ninguno de los dos forma parte del fondo de clásicos universales. Aun así, es posible que una docena o dos de inteligencias dispersas en el tiempo y el espacio hayan recibido este alimento dual. Pero basta que agreguemos un tercer libro, digamos *La Poussière des Soleils* de Raymond Roussel, para que el número disminuya drásticamente. Si no es «uno» (es decir yo), le anda raspando. Quizás sea «dos», y a ese otro yo tendría razones para llamarlo «mon semblable, mon

frère». Un libro más, un cuarto libro, y ya puedo tener la seguridad de estar solo. Y yo no he leído cuatro libros; han sido miles los que el azar o la curiosidad han traído a mis manos. Y además de libros, para no salir del campo de la cultura, discos, cuadros, películas... (Aira, 12).

Como se muestra en el párrafo anterior, la «conjunción» aireana –resultado del azar– es la causa de la *superfetación* mental de un escritor *infinito*, para quien el artefacto *disfuncional*-comunicativo se debe *traducir*, apegándose –estrictamente– a la «exigencia»-norma de la «claridad» y sus interdictos barrocos. Y es que sin manifestar su origen dicho artefacto sacrifica aspectos formales como los de la «elegancia» y la «acumulación», en un esfuerzo por apostar por la «captación del conjunto» y su complemento: la «disposición ordenada del material»; solo así, es comprensible, el «típico Sabio Loco» *hace de las suyas* y replica el procedimiento creativo de un autor (Aira) que, casi siempre, incluye «la imagen en la línea», y no obstante reconoce su vocación acumulativa, tal como se expresa en el siguiente párrafo:

[...] esta ocupación tiene algo de simulacro porque no creo que yo vaya a renunciar nunca a mi vieja y querida hiperactividad cerebral, que al fin de cuentas es lo que soy. Por más proyectos de cambio que uno haga, nunca se cambia voluntariamente el fondo, la esencia, que suele ser el nudo de los peores defectos que uno tiene. Yo lo cambiaría, y seguramente ya lo habría cambiado, si fuera un defecto visible, como la cojera o el acné; pero no lo es. El resto del mundo no tiene modo de averiguar mis torbellinos mentales bajo mi aspecto impasible, salvo quizás por una exageración de esa impasibilidad, o por ciertas distracciones en las que entro y de las que salgo sin aviso. O bien, para un crítico literario sobrehumano, por mi relación con la lengua. La hiperactividad mental se manifiesta, dentro de mí (y la lengua es mi puente con el exterior) con mecanismos retóricos o cuasi retóricos. Y estos se distorsionan de un modo muy peculiar. Por ejemplo: la metáfora: todo es metáfora en la microscopia hiperkinética de mi psiquis, todo está en lugar de otra cosa... Pero de la totalidad no se sale indemne: el todo forma un sistema

de presión que distorsiona las metáforas y desplaza sus miembros a todas las demás, con lo que se establece un continuo (30-31).

En este repaso del proceso creativo-*traductor* varias palabras son clave: «hiperactividad cerebral», «torbellinos mentales», «microscopia hiperkinética de mi psiquis», «sistema de presión». Y lo son porque dan fe de lo que he denominado, líneas arriba, la *superfetación* mental: multiplicación de la imagen y del significado, propia de un escritor barroco que –*ab origine*– se adentra en el espacio difuso de las «neblinas poéticas», con la consigna de encontrar las claves de una poética desestabilizadora. El resultado entonces de tal procedimiento, plantea Aira, es el «salir por adelante»: acción consistente en realizar un «gran esfuerzo de arte-ciencia» que «actúa» de acuerdo al «principio de Heisenberg», es decir: de acuerdo a aquel fenómeno en el que «la observación modifica el objeto observado, y aumenta su velocidad» (31).

De fijo, la reiteración de este criterio me obliga a pensar en que en *El congreso de literatura* Aira establece los esquemas de un modelo discursivo que, amén de determinar el sentido de la narración, demuestra el proceder del sujeto; más aún: su capacidad para ordenar las ideas y asumir que es presa fácil de una «hiperactividad» interior, que embota a cualquiera, o que genera el «*break* epistémico», del que ha hablado Irlema Chiampi luego de referirse a aquellos que se dejan llevar por la modalidad estética de la acumulación;<sup>6</sup> sin embargo, en esta materia es un

6. Sobre este punto, Chiampi menciona que «En el escenario de la producción simbólica de hoy –la posborgiana– el exceso, el *surplus* barroco expone el agotamiento y una saturación que contrarían, como quiere Sarduy, el «lenguaje comunicativo, económico, austero» que se presta a la funcionalidad de conducir una información conforme a la regla del trueque capitalista y de la actividad del *Homo faber*, el ser-para-el-trabajo» (52); argumento que, en concreto, me hace recordar la propuesta de Aira aunque en otra dirección, ya que, desde mi perspectiva, es inobjetable que el escritor argentino renuncia a las bondades formales del barroco, con el anhelo de apostar por el "lenguaje comunicativo", no sé si «económico», pero sí «austero» y de franca transmisión. Sugiero, así, que en realidad las metas desestabilizadoras son parecidas, o más o menos similares, con respecto al valor de un cuestionamiento integral; con todo, en el caso que me compete, es notorio el apego a una determinada utilidad

hecho que el planteamiento central de *El congreso de literatura* expone sus principios de *clarificación*, y abona al argumento de que si se habla de Aira en realidad se habla de un narrador-autor metaficcional, que selecciona sus materiales con el finde comunicar el problema de la *disfunción*. (O si se prefiere, de la crisis del paradigma realista-racional). En tal esquema, es evidente que el significado de la «hiperactividad» se hace notar, puesto que la labor que se realiza, por parte del personaje-autor, es la de seleccionar los materiales adecuados para, con posterioridad, alcanzar el objetivo anhelado: exhibir el producto selecto de la *superfetación*; o si no, los detalles de su proceder una vez que ha comprendido que las posibilidades creativas son muchas, pero una, solo una, estipulará sumo de lo de comunicación.

Resumiendo, *El congreso de literatura* deja entrever la reflexión estética de Aira: circunstancia *–per se–* que vale la pena atender, habida cuenta que abona a la «claridad» de un texto arborescente donde las costuras barrocas del artefacto se muestran, por lo menos entre líneas, y donde tanto la «traducción» como la «captación del conjunto» se constituyen en los actos fundamentales de una «lógica» particular: la del «relato» depurado y *simple*; la del «relato» *llano* que *modifica* perenemente el «objeto» de su representación.

---

del lenguaje, que parte de la *superfetación*; o sea, de la abundancia que, enseguida, ridiculiza los procedimientos cognitivos del «trueque» comercial. Entendamos el criterio, aquí aludido: Aira escribe para clarificar el «*surplus* barroco» y atentar en contra de toda «funcionalidad»; de ahí su renuncia al simple nombramiento de los «torbellinos mentales», y su traslación al terreno de la acción; de ahí su búsqueda de la claridad, en pos del divertimento, concebido como punto de quiebre del paradigma racional.

## BIBLIOGRAFÍA

- Albèrés, René-Marie. *Metamorfosis de la novela*. Madrid: Taurus, 1971.
- Bajtín, M.M. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1998.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Argentina: FCE, 2004.
- Ceruti, Mauro. «El mito de la omnisciencia y el ojo del observador». Watzlawick, Paul y Krieg, Peter (comps.). En *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Chiampi, Irleamar. *Barroco y modernidad*. México: FCE, 2000.
- De Mora, Carmen. «La imaginación visual de César Aira». Editado por Valcárcel, Eva. En *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos: V Congreso Internacional de la AEEHL: actas del V Congreso Internacional de la AEEHL: A Coruña, 24-27 de septiembre de 2002*. Universidade da Coruña: A Coruña, 2005.
- Decock, Pablo: *Las figuras paradójicas de César Aira. Un estudio semiótico y axiológico de la estereotopía y la autofiguración*, Berna: Peter Lang, 2014.
- Duarte, Pablo. «Elogio de la inventiva. Una entrevista con César Aira». En *Letras Libres* (versión impresa). Noviembre de 2009, pp. 70-75.
- Dupuy, Jean-Pierre. «En torno a la autodesconstrucción de las convenciones». Watzlawick, Paul y Krieg, Peter (comps.). En *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Fernández, N. P. *Escrituras de lo real: César Aira y Arturo Herrera*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata: Argentina, 2005. Consultado el: 9 de febrero de 2014. Recuperado de: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.194/te.194.pdf>.

Flores, Ana B. «Reír con el monstruo (reír con Aira)». En *Revista Iberoamericana* (versión impresa), LXXV, 227, 2009, pp. 445-458.

González Echevarría, Roberto. *Crítica práctica / práctica crítica*. México: FCE, 2002.

Mbaye, Djibril. *La obra de César Aira: una narrativa en búsqueda de su crítica*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid: Madrid, 2011. Consultado el: 11 de noviembre de 2013. Recuperado de: <http://eprints.ucm.es/12821/1/T32965.pdf>.

Mesa Gancedo, Daniel. «Avatares del personaje artificial en la novela argentina de los 90». En *América Latina Hoy*, número 30, 2002, pp.157-178.

Montoya Juárez, Jesús. «Una literatura manchada por lo audiovisual: el discurso televisivo en la narrativa de César Aira». Barchino, Matías (coord.) En *Territorios de La Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana*. España: Ediciones de la Universidad Castilla-la Mancha, 2004.

\_\_\_\_\_. «Dos sentidos del humor de fin de siglo: César Aira y Leo Maslíah». En *Encuentro de latinoamericanistas españoles*. Santander: Asociación de Latniamericanistas Españoles, 2006. Consultado el 5 de enero de 2014. Recuperado de: <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/10/46/89/PDF/Montoya.pdf>. 5 de ene. 2014.

Ros, María Ofelia. *The Uncanny Laughs Once Again: Subjectivity and Structures of Ideological Domination in Late Twentieth-Century Argentinian Cultural Production*. Para obtener el grado de Doctor of Philosophy (Romance Language and Literature, Spanish). Universidad de Michigan: Michigan, 2010.

Surghi, Carlos. «César Aira y el procedimiento como experimentación». En *Revista Laboratorio* 6, 2012. Consultado el 21 de agosto de 2014. Recuperado de: <http://www.revistalaboratorio.cl/2012/06/cesar-aira-y-el-procedimiento-como-experimentacion/>.

Viveros Granja, David Jacobo. «La escritura del procedimiento imaginativo: la creación continua en César Aira». En *Cuadernos de literatura*, números 10, 20. Bogotá, 2013, pp. 79-90.

## IMPREVISIBILIDAD Y SABOTAJE AIREANO EN EL CONGRESO DE LITERATURA

Gustavo Pierre Herrera López

*El mundo, lo real, no es un objeto. Es un proceso.*

John Cage

Toda ficción es la puesta en escena de un impredecible accidente de la vida; una inusual realidad que se sabe ficción. Este podría ser el axioma que subyace a varios de los textos del escritor y traductor César Aira (Coronel Pringles, 1949), en especial de su novela *El congreso de literatura* (1997).

Aira, grafógrafo argentino, ha publicado no menos de setenta obras literarias en diferentes países y editoriales desde 1975, cuando comenzó su carrera literaria, hasta 2014; la mayoría de estas obras son novelas breves de alrededor de ochenta páginas. Más de setenta novelas en cerca de cuarenta años; es decir, César Aira escribe y publica un promedio de dos textos al año. Sus textos parecían eludir con multiplicidad y rapidez —como vislumbró Italo Calvino (1988)— a la crítica literaria de su país y de todos los países donde publica: obra inaprensible por su vastedad, y al mismo tiempo por su brevedad, que desbordó en su momento a la crítica por sus métodos inusuales de escritura pero que la crítica literaria posestructural, posmoderna, poscolonial, etcétera, le ha encontrado cierto tipo de acomodo dentro de su particular tipo de lectura.

Esta paradoja de la *fugacidad que desborda*, pone en apuros el sistema literario hispanoamericano. Para Djibril Mbaye la obra de César Aira debe de leerse como una suma de diferencias, de

procedimientos y de estrategias discursivas heterogéneas con el objetivo de entender a esta como una «suma de sensibilidades»; una lectura teórica de su obra ayuda a trazar diferentes líneas en la vasta cartografía aireana (21), no una cartografía completa.

Djibril reconoce varias vetas para acercarse a la obra de Aira con el fin de tratar de ver más allá de la «suma de sensibilidades»: desde una perspectiva posmoderna, poscolonial, como una narrativa cosmopolita, como obra realista, surrealista o vanguardista; sin embargo, no es posible inclinarse por un solo enfoque porque todos parecen interactuar en su poética en diferentes niveles de importancia. Al respecto, José Luis Martínez Suárez escribió sobre la obra de César Aira: «En conjunto, su obra es tan original que cualquier intento por clasificarla resulta limitante» (62). Esto se evidencia más al tratarse de un autor que pretende a través de su escritura desdibujar lo propios límites de esta.

No es ninguna casualidad que César Aira haya sido el traductor en 2002 del texto *El lugar de la cultura*, originalmente publicado en 1994, del teórico poscolonialista Homi K. Bhabha, cuya introducción abre con el siguiente epígrafe y párrafo:

Un límite no es aquello que en que algo se detiene sino, como reconocieron los griegos, el límite es aquello que algo comienza su presentarse.

Martin Heidegger,  
*Construir, habitar, pensar*

El tropo propio de nuestros tiempos es ubicar la cuestión de la cultura en el campo *del más allá*. En el borde del siglo, nos inquieta menos la aniquilación (la muerte del autor) o la epifanía (el nacimiento del «sujeto»). Nuestra existencia hoy está marcada por un tenebroso sentimiento de supervivencia, viviendo en las fronteras del «presente», para lo cual no parece haber otro nombre adecuado que la habitual y discutida versatilidad del prefijo «pos»: *posmodernismo, poscolonialismo, posfeminismo...* (17).

La relevancia de este fragmento del libro de Bhabha, como más adelante se profundizará, radica en la apuesta de Aira, no solo estética, por crear una obra que al aspirar a presentar algo más allá de los límites impuestos en el campo literario, se vuelve *un arte de la presentación*, que re-forma la lógica de las relaciones entre las obras literarias: rechaza los modelos de creación consagrados, y se preocupa por la idea de muerte del autor y el nacimiento del sujeto en ella.

La obra de César Aira, inabarcable e inaprensible por una única lectura crítica, está fundada en esa presentación de los accidentes improbables que maravillan y cambian la visión de las cosas y de la realidad misma. La obra aireana podría pensarse como un falso realismo que busca la manera de sabotear su propio sistema de relaciones y escapar a su autorepresentación en la escritura y en el mundo literario del que es parte.

### 1. *Lo altamente improbable: el método aireano*

El modelo narrativo en los textos de César Aira es el de articular su narración alrededor de algún suceso «altamente improbable», término que Nassim Nicholas Taleb utiliza para describir eventos «Cisne Negro» (2007). A partir de ese evento improbable, Aira profundiza en el impacto de este en el mundo de la ficción, el mundo de la diégesis, en y cómo este hecho altera las reglas hasta ese momento regentes y a su vez se genera un cambio en la manera de comprender los hechos y de relacionarse con la realidad por parte de los personajes.

En *El congreso de literatura* este hecho es la irrupción de varios gusanos gigantes de seda color azul que están por destruir la ciudad de Mérida, Venezuela en donde se desarrolla dicho congreso al que asiste el protagonista para clonar a Carlos Fuentes (1928-2012) y así, en un segundo momento, conquistar el mundo (Aira, 65). La clonación del escritor mexicano no es el hecho imprevisto, ya que este hecho es parte de la lógica de la narración; es el motivo del protagonista para asistir al congreso de literatura y por lo tanto desde el comienzo de la

narración se alude a la clonación: se cuenta el cómo es posible la clonación (Aira, 22) y por qué se ha elegido como sujeto para ser clonado a Carlos Fuentes (Aira, 27). Todo parece ir de acuerdo al plan del protagonista, que se identifica en ciertos rasgos de César Aira autor, como su profesión de escritor y traductor lo indican, pero una equivocación en la selección del material genético para clonar provoca que lo que se clone en lugar de Carlos Fuentes sea una hebra del suéter de seda que este portaba cuando el protagonista consigue la muestra de ADN. La aparición imprevista de los gusanos gigantes en las cercanías de la ciudad de Mérida obliga a que el protagonista encuentre la manera de detenerlos, haciéndolos desaparecer mediante un artefacto de espejos. De científico que deseaba conquistar el mundo clonando un personaje famoso, el protagonista se convierte en el salvador de Mérida y de la humanidad. Paradójico final.

José Luis Martínez Suárez se pregunta y contesta él mismo sobre la singular poética de César Aira:

¿Qué es lo que importa en la narrativa de Aira? Se ha dicho que no la construcción ni el argumento, tampoco la demostración de una idea, sino el ejercicio de una voz que juega, de ahí la brevedad de muchas de sus narraciones cuyo final se crea en la marcha, en la secuencia (66).

Más adelante Martínez Suárez continúa: «se ha afirmado en múltiples ocasiones, los finales de Aira nunca se preparan; ocurren inesperadamente» (70). Hay una determinante dosis de azar en las narraciones de Aira; mas lo importante es proseguir: integrar lo imprevisible a la narración y que la trama continúe hasta que halle una conclusión.

En *El congreso de literatura*, el protagonista-narrador reflexiona sobre este procedimiento de construcción, que más que pensarlo como una poética de escritura, lo plantea como una manera de entender la realidad:

En mi caso, nada vuelve atrás, todo corre hacia adelante, empujado salvajemente [...] llevado a su punto de maduración en

mis vertiginosas reflexiones, me dictó el camino de la solución, que voy poniendo en práctica esforzadamente cuando tengo tiempo y ganas. El camino no es otro que la harto trillada (por mí) «huida hacia adelante». Ya que la vuelta atrás me está vedada, ¡adelante! ¡Hasta el final! Corriendo, volando, deslizándome, a agotar todas las posibilidades, a conquistar la serenidad con el fragor de las batallas. El vehículo es el lenguaje. ¿Qué otro? (Aira, 30).

El procedimiento de Aira es el movimiento hacia adelante, en la escritura, en la narración, encadenando los hechos en un lenguaje que le dé cabida a todas las posibilidades de la realidad creada. La narración avanza importando más el hecho mismo de avanzar que el camino a seguir. Taleb escribe: «One of the attributes of the Black Swan is an asymmetry in consequences –either positive or negative» (94); lo importante es que se produzca una consecuencia que modifique la asunción de lo real. Aira escribe en su novela *Cumpleaños* (2001):

[...] los cambios suceden por el lado que uno menos espera, y es eso lo que los vuelve cambios genuinos. Es una ley fundamental de la realidad. Cambia otra cosa, no la que uno esperaba. [...] Las expectativas de cambio se construyen alrededor de un tema, pero el cambio siempre es un cambio de tema (8).

El hecho imprevisible se presenta como cambio de paradigma, por más ilógico que parezca para la narración, o para el lector, o para ambos, y se vuelve un elemento más para que el escritor del relato pueda resolver formalmente el proceso de escritura y con ello cerrar la trama, la diégesis. César Aira escribe: «De los que se escribió un día hay que reivindicarse al siguiente, no volviendo atrás a corregir (es inútil) sino avanzando, dándole sentido a lo que no tenía a fuerza de avanzar. Parece magia, pero en realidad todo funciona así; vivir sin ir más lejos» (Aira, 75).

La forma de las obras aireanas, acopla de esta manera lo lógico con lo inesperado, formando en el proceso un tercer espacio, una hendidura híbrida lógica-ilógica: un espacio ubicado *más allá* de los supuestos antagónicos que en un principio son dados en la

narración. Un espacio híbrido, que como Bhabha lo define, es una reinscripción que «traduce» las condiciones fronterizas, en este caso la lógica y lo inesperado, de donde surge para instituir un nuevo espacio donde se reconsideran las condiciones (23).

Esta acción de continua traducción de la realidad es un motivo incesante en la obra de César Aira. En *El congreso de literatura*, el narrador señala que él mismo «traducirá» la trama (Fábula) para contarla de una manera más breve:

[...] es inevitable cambiar de nivel, y empezar por la Fábula que constituye la lógica del relato. Después tendré que hacer la «traducción», pero como hacerlo completamente me llevaría más páginas de las que me he impuesto como máximo para este libro, iré «traduciendo» solo donde sea necesario; donde no sea así, quedarán fragmentos de Fábula en su lengua original; si bien me doy cuenta de que eso puede afectar el verosímil, creo que de todos modos es la solución preferible. Hago la advertencia suplementaria de que la Fábula a su vez toma su lógica de una Fábula anterior, en otro nivel más de discurso, del mismo modo que del otro lado la historia sirve de lógica inmanente de otra historia, y así al infinito (21).

El proyecto de escritura de Aira —al hacer evidente: que en la escritura siempre se está traduciendo otro plano de la realidad, y que esta realidad se sostiene gracias a oposiciones que en su síntesis producen un nuevo espacio— coincide estructuralmente con la visión de Homi K. Bhabha de pensar a la traducción como una posibilidad para dar forma a un tercer espacio híbrido, resultado de la contraposición de dos modelos de aprehender la realidad distintos y antagónicos.

Sergio Pitol ha escrito que al leer las novelas de César Aira ha encontrado un procedimiento doble de construcción en ellas; este procedimiento es resultado de un juego que crea un tejido complejo de tensiones de elementos en apariencia antagónicos: «el primero: el *continuum* vs. la transformación; el segundo: la aparición constante de una realidad cotidiana vs. una imaginación frenética» (23). Haciendo agrupaciones entre estas oposiciones, se obtiene que *continuum* y realidad cotidiana se

contraponen a los conceptos de transformación e imaginación frenética; es decir, lo que se encuentra en el centro de las oposiciones es precisamente la fractura de los dos estatutos.

Para que tal fractura se pueda llevar a cabo en los textos de César Aira es necesario que ocurra un suceso imposible, un suceso «milagroso» que sea ilógico para la narración. El azar debe materializarse en un hecho que el personaje principal, pueda experimentar para transformarse a sí mismo: la aparición de un «Cisne Negro».

Nassim Nicholas Taleb escribe que un «Cisne Negro» es:

First, it is an *outlier*, as it lies outside the realm of regular expectations, because nothing in the past can convincingly point to its possibility. Second, it carries an extreme impact. Third, in spite of its outlier status, human nature makes us concoct explanations for its occurrence *after* the fact, making it explainable and predictable (XVII-XVIII).

Los eventos «Cisne Negro» están sustentados en la estructura de la aleatoriedad en la realidad empírica (XXVII); es decir, se basan en el supuesto de que esos hechos improbables son experimentables, pero no es sino hasta que tienen inferencia en la realidad que pueden ser percibidos y vistos en perspectiva, su naturaleza repele toda posibilidad de preverlos, o prevenirlos, pero una vez que han pasado sí es posible detallar su origen. Al nivel de la trama, en *El congreso de literatura* no es posible prever la aparición final de los gusanos gigantes azules, esto debido en gran medida a que la narración es presentada como una traducción del narrador, no de un idioma a otro sino de un nivel de representación a otro. Sin embargo, visto desde el final de la obra, es posible identificar marcas textuales que de cierta manera preparan a la narración para la irrupción de algo ilógico.

Escribe Juan Antonio Masoliver Ródenas sobre la relación de las obras de César Aira y los sucesos imprevisibles en ellas: «Este tipo de literatura exige no sé si la improvisación o la apariencia de improvisación. En todo caso una disciplina, una lógica del



azar que al ser expresado no puede confundirse con la digresión. La digresión es confusa» (83). Del mismo modo, pero añadiendo la posible genealogía de donde César Aira se nutre para componer, mediante elementos de azar, escribe Djibril Mbaye: «Los personajes de Aira profesan, pues, la idea de la escuela de la Aleatoriedad que [John] Cage fundó como reformulación del arte musical. El azar viene a formar parte de su proceso de creación. Nada está predeterminado o calculado» (257).

El propio César Aira habla de la obra de John Cage (1912-1992) en un artículo aparecido en 1998 llamado «La nueva escritura», en donde toma una posición respecto a los procedimientos creativos de la literatura y para ello habla de los procedimientos vanguardias en diversas artes:

*Music of Changes* [1951] es una pieza para piano solo, y el método de creación usó los hexagramas del *I Ching* o *Libro de las mutaciones*. Fue creada mediante el azar. No puede decirse que haya sido «compuesta», porque este verbo significa una disposición deliberada de sus distintos elementos. Aquí la composición ha sido objeto de una metódica anulación [...]

El procedimiento de las tablas de elementos, que usa Cage, podría servir para cualquier arte. [...] Cualquier arte. La literatura también, por supuesto (Aira, 1988: Web).

El reconocimiento de César Aira con el procedimiento de Cage para crear *Music of Changes* es relevante porque le da prioridad a este procedimiento vanguardista por encima de cualquier otro, y, más importante, reconoce su práctica de escritura con la de Cage; en un tiempo que da prioridad, como él mismo dice, al «[...] torrente inacabable de novelas pasatistas, de entretenimiento o ideológicas, la *comercial fiction*» (Aira, 1998: Web). Lo imprevisto en sus narraciones no aparece como un elemento más dentro de la construcción de ella; es un signo de la posición que el autor toma en el mundo de las letras y del mercado.

## 2. Mala literatura: la escritura aireana

Todo procedimiento de construcción, ya sea para elaborar una pieza musical, un edificio o una novela, implica algo más que solo la selección de elementos y su posible combinación para obtener un producto, aun cuando estos estén tomados aleatoriamente. José María Pozuelo Yvancos sostiene que: «Escribir una ficción implica la creación de un «espacio ficticio de enunciación» donde el narrador ficticio es el resultado de una actitud interpretativa que unifica y compone las instancias por las cuales se crea tal espacio» (117).

Aira continúa en «La nueva escritura» sobre el procedimiento de John Cage:

El trabajo metódico y puramente automático de ir determinando una nota tras otra hace la pieza del principio al fin. ¿A qué suena esta pieza? De las premisas de la construcción se desprende que va a sonar a cualquier cosa. No va a haber ni melodías ni ritmos ni progresión ni tonalidad ni nada. Salvo las que salgan del azar; o sea que, si el azar lo quiere, va a haber todo eso.

Es curioso, pero si bien se diría que, dado el procedimiento, la pieza debería sonar por completo intemporal, impersonal e inubicable, suena intensamente a 1951 (Aira, 1998: Web).

Lo que sostiene Aira es que a pesar de que la obra de Cage está estructurada en el azar, sigue siendo una obra de su tiempo: que dialoga con las obras de sus contemporáneos, y que tiene una relación innegable con la realidad de la que emerge. Es de notar que el texto de Aira donde escribe esto tiene como encabezado «Crónicas del *posboom*», lo que identifica la obra de Aira como una etapa que procede a la etapa que para Ángel Rama y Heriberto Yépez fue una conjura del mercado literario para difundir a un cuarteto de escritores: Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes, con el objetivo de presentarlos como un conjunto *representativo* (ejemplar, canónico) del quehacer literario hispanoamericano

de mediados de los sesenta ante el mercado global (Rama, 54-55; Yépez, 16-17).

Lo sostenido por César Aira en ese texto puede ser interpretado como un posicionamiento en oposición al *boom*, o como él lo llama la *comercial fiction*. Aira, lejos de identificarse con el tipo de escritura de este cuarteto de escritores, que él considera continuadores del tipo de obras que Honoré de Balzac escribió, se identifica con los autores vanguardista, como Cage o Marcel Duchamp que concebían la creación artística como un ejercicio lúdico. Cuando Duchamp es interrogado por Pierre Cabanne respecto a si su obra había sido creada con un significado simbólico, él le contestó: «Ninguno en absoluto. Solo el que consiste en introducir métodos de algo nuevo a la pintura. Era una especie de evasión. Siempre de sentido esa necesidad de escaparme de mí mismo» (24); de avanzar, tal como César Aira hace en sus obras literarias.

Aira señala sobre su genealogía proveniente de las vanguardistas del siglo xx:

Una vez constituido el novelista profesional, las alternativas son dos, igualmente melancólicas: seguir escribiendo las viejas novelas, en escenarios actualizados; o intentar heroicamente avanzar un paso o dos más. Esta última posibilidad se revela un callejón sin salida, en pocos años: mientras Balzac escribió cincuenta novelas, y le sobró tiempo para vivir, Flaubert escribió cinco, desangrándose, Joyce escribió dos, Proust una sola. [...]

Por suerte existe una tercera alternativa: la vanguardia, que, tal como yo la veo, es un intento de recuperar el gesto del aficionado en un nivel más alto de síntesis histórica. Es decir, hacer pie en un campo ya autónomo y validado socialmente, e inventar en él nuevas prácticas que devuelvan al arte la facilidad de factura que tuvo en sus orígenes (Aira, 1998: Web).

Esos orígenes son el juego, lo lúdico en la escritura, rasgo que Sergio Pitol considera de suma valía en la escritura de Aira (27). Dice José María Pozuelo Yvancos que: «El juego ficcional es siempre un juego interpretativo con vocación de realidad»

(249). César Aira ve en esta literatura del aficionado, esa que está compuesta por obras amateur o «malas», la posibilidad de replantear el propio oficio de escritor, lo que las obras de gran renombre, las obras profesionales o «buenas» no permiten.

En su texto «La innovación» de 1995, Aira reflexiona sobre lo nuevo en la literatura y su estrecha relación con la llamada mala literatura: «Yo vengo militando desde hace años en favor de lo que he llamado, en parte por provocación, en parte por auto-defensa, «literatura mala». [...] Al fondo de la literatura mala, para encontrar la buena, o la nueva, o la buena nueva» (27). Para Aira la mala literatura es revitalizante para la literatura como las vanguardias lo fueron para las artes en su momento.

Al asumir procesos inspirado en la vanguardia, Aira trata de desaprender la buena escritura, no trata de seguir los pasos de la tradición y de avanzar un paso en la elaboración de nuevas obras; al contrario, en cada texto nuevo Aira vuelve aprender a escribir. La respuesta, hablando de la obra de Duchamp, que da John Cage en una entrevista está estrechamente relacionada con esta posición:

Uno debe esforzarse por alcanzar la imposibilidad de recordar, incluso cuando la experiencia va de un objeto a su doble. En la civilización actual, donde todo está estandarizado, donde todo se repite, la cuestión decisiva es olvidarse durante el tránsito de un objeto a su duplicado (90).

Para Marcel Duchamp, como para los vanguardistas, lo importante era crear un procedimiento, no tanto una obra en sí; la obra servía como el resultado y validación de ese procedimiento único, como el protagonista de la novela de Aira, *Varamo* (2002), que si escribe una obra es para dejar «testimonio» de su experiencia. Sandra Contreras sostiene que César Aira crea su obra «a través de una *teoría general de la documentación*: la escritura como registro de los acontecimientos, como anotación de lo que pasó» (36), y lo que pasó y sigue pasando es la propia vida, su vida, la del autor que filtra en sus textos una biografía oculta y oblicua (Pitol, 24).

De igual forma lo buscado por César Aira es la elaboración de un método de creación literaria; la obra importa en tanto que esta implica la *huella* y materialización de ese procedimiento. Esta huella es entendida por Jacques Derrida como la firma de una persona concreta, real, que realiza un pacto con la propia escritura y al hacerlo, al poner su nombre en un texto y firmarlo (poner César Aira en la portada del libro, en cada uno de sus más de setenta libros):

Mediante este acontecimiento fabuloso, mediante esta fábula que implica la huella y solo es en verdad posible por la inadecuación por un presentarse a sí mismo, una firma se da un nombre. *Se* abre un crédito, *su* propio crédito, de sí misma a sí misma. El *sí* surge aquí en todos los casos (nominativo, dativo, acusativo), una vez que una firma se da crédito, de un solo golpe de fuerza, que es también un golpe de escritura, como derecho a la escritura (17-19).

César Aira pone en primer plano con esta estrategia una reflexión sobre qué significa y qué conlleva ser una autor en Hispanoamérica. Hace evidente la propia escritura en la escritura, no solo como un procedimiento estético de moda como sostiene Manuel Alberca (2007), sino con el objetivo de presentar un proyecto de escritura que trate de oponerse al sistema regente y al sistema que rige las letras hispanoamericanas desde el llamado *boom*.

Contrario a lo ocurrido con los cuatro autores principales del *boom*, Aira hace evidente el proceso de producción de sus propias obras al dar un giro de la literatura comercial al empleo de técnicas vanguardistas para escribir sus obras; los sucesos imprevistos, dictaminados por un aparente azar, en este sentido tienen un lugar predominante en su narrativa, *El congreso de literatura* es una obra que revela este mecanismo de manera ejemplar.

Esta puesta en abismo de la producción de una obra literaria dentro de la propia obra concuerda con lo que sostiene el teórico Walter Benjamin, en su texto *El autor como productor* (1966), de lo que debe de ser una «obra revolucionaria». Este tipo de obras tiene una cargada fuerza de oposición a los sistemas imperantes

de su tiempo, no solo en cuanto método de la elaboración sino respecto a no dejar ocultar las relaciones de producción.

### 3. Falso realismo: el sabotaje aireano

Desde la perspectiva de Walter Benjamin la calidad de una obra artística debe ser medida de acuerdo a qué tanto esa obra da cuenta de los problemas técnicos de su elaboración respecto al espacio desde donde es elaborada (22). En el caso de César Aira su obra es resultado de un anti-método de creación respecto a lo que se realizaba desde el *boom* en las letras hispánicas: en lugar de seguir el camino trazado por Carlos Fuentes y compañía, Aira da una vuelta de tuerca y se nutre de la vanguardia y de la mala literatura para elaborar sus textos.

Mbaye sostiene que «[...] la noción de “anti-novela”, “literatura mala” o “menor”, [son] juicios estéticos típicos aplicados a la literatura de Aira. En suma, la actitud frente al canon es a la vez una revalorización y una devaluación de las obras canónicas» (119). Este posicionamiento es ejemplar por parte de César Aira, y de ahí mismo proviene la noción de sabotaje al sistema literario canónico, al que deja de obedecer para apegarse a la reinención de un método de escritura basándose en la mala literatura, que al mismo tiempo Aira relaciona con el concepto de novedad (Aira, 1995: 27).

Es menester insistir en la elección de César Aira al seleccionar el personaje que tratará de clonar el protagonista de *El congreso de literatura*: Carlos Fuentes representa a los autores del *boom*, al todo el movimiento comercial detrás de este, y el *boom* a su vez implica una determinada posición privilegiada, en primer plano, en el campo literario hispánico; sus obras fueron respaldadas por el mercado y por la crítica especializada de varios países hispanoamericanos, EE. UU. y Europa.

Para el crítico y teórico Manuel Asensi Pérez el sabotaje como una manera de entender a la crítica literaria, tiene que ver con realizar un cambio del horizonte de referencias (135); en el caso de Aira eso implicaría darle la espalda a los modos de operar del

*boom* y posicionarse en un espacio desde donde sea posible, al mismo tiempo, criticar como crear otro tipo de escritura. Continúa Asensi Pérez:

La «crítica *literaria*» [...] es el ejercicio de un sabotaje de aquellas máquinas textuales lineales o no lineales (literarias, filosóficas, políticas, éticas, fílmicas, discursivas en general) que presentan la ideología como algo natural, o bien la cartografía de esos textos que funcionan como un sabotaje de la misma ideología (141).

En el caso de César Aira, cuando él cambia el modelo del *boom* (la buena literatura) por otro completamente distinto para su escritura, Aira pone de relieve, mediante la *diferencia* entre una y otra concepción de escritura, las divergentes posturas estéticas y por lo tanto ideológicas de ambas. Esta contraposición no solo es posible advertirla en la textualidad de las obras sino también en sus modos de distribución en el mercado: el *boom*, teniendo como principal casa editorial a la transnacional Seix Barral, como comenta Ángel Rama (87-89), que editaba por miles los textos de los autores del *boom*; y Aira publicando un gran número de obras pero editándolas en diferentes partes de Hispanoamérica con un tiraje reducido.

Estructuralmente: mientras las obras del *boom* hacían hincapié en una construcción aplicando los métodos de escritura de varios autores como William Faulkner, Marcel Proust o James Joyce en el contexto latinoamericano pero sin cuestionar el componente ideológico de sus obras, es decir, entendiendo sus obras como productos generadores de efectos de ficción; César Aira con sus obras autoreflexivas que instauran un espacio donde tanto lo azaroso como la construcción lógica sustentada de varios tipos de discursos tengan cabida, evidencia que:

El arte es una ficción, esto es, una deformación-modelización de la realidad fenoménica (una ideología), que produce efectos de realidad. Al hablar de «efectos de realidad» quiero decir que el espectador o lector adquiere una percepción del mundo que en muchos casos le conducirá a actuar de un modo determinado en el mundo empírico. Y es claro que la

actuación queda automáticamente ligada a la dimensión ética y política (Asensi Pérez, 141).

Este conducir a actuar del que habla Manuel Asensi Pérez es uno de los motores de acción de las obras de Aira, como se vio más arriba al hablar sobre los hechos imprevistos que cambian la mirada de la realidad de los personajes. Lo imprevisto es lo que mueve a actuar, lo que permite que pueda haber un cambio en la realidad; escribe Nassim Nicholas Taleb: «Randomness has the beneficial effect of reshuffling society's card, knocking down the bigguy» (222).

Ese «bigguy», que como el Gran Hermano de George Orwell está siempre presente pero no es posible nunca acceder a él, es la ideología; en el caso de César Aira lo que se pone en evidencia es que tanto los sistemas de distribución, como de elaboración de los textos de los autores del *boom* nunca estuvieron libres de una carga ideológica impuesta por los mercados extranjeros.

Lo que denota la postura de Aira es que en la época del *boom*, si bien la literatura hispanoamericana tuvo una visibilidad, como no había tenido antes, y una presencia en el diálogo internacional con la literatura mundial, lo cual por supuesto estaba en gran medida dado por el mercado que colocó a los autores del *boom* al lado de autores internacionales (literalmente porque los libros podía ahora venderse en el mismo sitio); esta visibilidad y presencia fue posible gracias a la importante mediación y control del mercado, que decidía qué era adecuado para vender como «Nueva Literatura Hispanoamericana» y qué podía quedarse de lado. Mas solo al tomar un camino distinto, un camino que se situaba como una vuelta a la literatura desdeñada por el mercado, la que perpetuamente fracasaba: la mala literatura, como lo hizo Aira, es posible ver esta situación con una postura crítica.

La «crítica literaria como sabotaje» adopta el punto de vista operativo de un grupo heterogéneo: el de los subalternos o vencidos. Y no se trata de hablar por ellos, ni de representarles, sino de *adoptar su punto de vista heterogéneo, plural*, lo cual debe

hacerse en medio de la vigilancia y de la auto-reflexividad más estrictas (Asensi Pérez, 148).

La anterior cita de Manuel Asensi Pérez es relevante para entender el argumento anterior de pensar la posición de Aira respecto al camino trazado por la buena literatura del *boom*. Desde esta perspectiva los comentarios sobre la obra de Aira, los que la leen como un tipo de *diferente* de realismo (Contreras; Mbaye, 60-64), uno en el que se apela a su convencionalismo para exasperarlo y demolerlo (Fernández, 174), adquieren un sentido de crítica y subversión. César Aira escribe al respecto:

El realismo es la forma que ha tomado la realidad para la literatura. (Jakobson lo vio claro: la historia de la literatura es el sistema de los realismos.) [...] Pero [Georg] Lukács advierte: no lo consigue cualquier participante en lo real, sino solo el que se desprende de sus determinaciones históricas y busca y anhela el cambio, lo nuevo. La transformación de lo real, y la de la literatura, deben verse en esta simultaneidad dialéctica. Y esta es la moraleja: lo nuevo es lo real. O mejor dicho, lo nuevo es la forma que adopta lo real para el artista vivo, mientras vive. Igual que lo nuevo, lo reales lo imposible, lo previo, lo inevitable, y a la vez: lo inalcanzable (1995: 28-29).

En otras palabras, solo la vuelta a la vanguardia le permite realizar ese otro tipo de realismo, uno en donde se pueda incidir en la realidad. El protagonista de *Cumpleaños* se pregunta (79): ¿Qué hacer? citando a Lenin, como artista, y la respuesta que se extiende a toda su obra, es precisamente: incidir en la realidad.

Como dije en un principio, en el centro de las oposiciones antagónicas para buscar la creación de un tercer espacio estético, radica el suceso que impacta la realidad transformándola: el «Cisne Negro» del que habla Taleb, lo imprevisible, que a su vez implica en las narraciones la posibilidad para modificar el estatuto de real. El mismo Taleb dice: «[...] life is the cumulative effects of a handful of significant shocks» (XIX), y esos choques, no son sino los encuentros con lo inesperado. Como le sucede al protagonista de *El congreso de literatura*, con la apa-

rición de los gusanos gigantes clonados en lugar de los clones de Carlos Fuentes, lo que puede ser pensando como una manera de expresar: es preferible enfrentarse a una ficción monstruosa a tener más dobles de los escritores del *boom*. En ese giro está el propio sabotaje: se cambia al *boom* por la ficción que se desborda, por el azar de John Cage.

La obra de Aira parece no encajar en un modelo donde las obras literarias se suceden unas a otras; al contrario, parece orbitar en un espacio aparte, en donde se sucede y anticipa a sí misma. Una literatura, «mala», desde donde se piensa que es posible un espacio nuevo para la ficción que deleve la ideología de la realidad, un nuevo espacio para la vida color azul de los gusanos de *El congreso de literatura*: «Lo que le daba esa tonalidad azul era el espesor de su materia, el hecho de que cada célula estuviera compuesta de realidad e irrealidad» (79); una inusual realidad que se sabe ficción.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César. «La innovación». En *Boletín del Grupo de Estudios de Teoría Literaria* número 4. Rosario: Beatriz Viterbo, 1995, pp. 25-30.
- \_\_\_\_\_. (1997). *El congreso de literatura*. México: ERA, 2004.
- \_\_\_\_\_. «La nueva escritura». En *La Jornada Semanal*. México, 12 de abril de 1998. Recuperado de: «<http://www.jornada.unam.mx/1998/04/12/sem-aira.html>».
- \_\_\_\_\_. (2001). *Cumpleaños*. México: ERA/UANL, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Varamo*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Asensi Pérez, Manuel. «Crítica, sabotaje y subalternidad». En *Lectora* número 13, 2007, pp. 133-153.
- Benjamin, Walter. (1966). *El autor como productor*. Trad. Bolívar Echeverría. México: Itaca, 2004.
- Bhabha, Homi K. (1994). *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Bs. As.: Manantial, 2002.
- Cabanne, Pierre. (1967). *Conversando con Marcel Duchamp*. Trad. Damián Ortega (et al.) México: Alias, 2006.
- Cage, John. (1976). *Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles*. Trad. Luis Justo. Caracas: Monte Ávila Editores, 1981.
- Calvino, Italo. (1988). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Trad. Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela, 1989.
- Contreras, Sandra. «César Aira: vueltas sobre el realismo». En *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*. Coord. Teresa García Díaz. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2006, pp. 29-43.
- Derrida, Jacques. (1984). *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche*

*y la política del nombre propio*. Trad. Horacio Pons. Bs. As.: Amorrortu, 2009

Fernández, Nancy P. *Escrituras de lo real: César Aira y Arturo Herrera*. Tesis doctoral. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2005.

Martínez Suárez, José Luis. «La literatura como simulacro de la memoria». En *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*. Coord. Teresa García Díaz. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2006, pp. 61-78.

Masoliver Ródenas, Juan Antonio. «El orden del azar». En *Letras Libres*, octubre 2002, pp. 83-84.

Mbaye, Djibril. *La obra de César Aira: una narrativa en busca de su crítica*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011

Pitol, Sergio. «Lo que dice César Aira». En *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*. Coord. Teresa García Díaz. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2006, pp.21-27.

Pozuelo Yvancos, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.

Rama, Ángel. «El “boom” en perspectiva». En *Más allá del boom: literatura y mercado*. Ed. Ángel Rama. Bs. As.: Folio Ediciones, 1984, pp. 51-110.

Taleb, Nassim Nicholas. *The Black Swan. The Impact of the Highly Improbable*. Nueva York: RandomHouse, 2007.

Yépez, Heriberto. *Ensayos para un desconcierto y alguna crítica ficción*. Tijuana: Fondo Editorial de Baja California/CONACULTA/ Instituto de Cultura de Baja California, 2001.

## LA HISTORIA Y LA FICCIÓN EN LA VIDA DE RUGENDAS, EL PINTOR VIAJERO

María del Carmen Griselda Santibáñez Tijerina  
Cecilia Concepción Cuan Rojas

### *Introducción*

«En Occidente hubo pocos pintores viajeros realmente buenos. El mejor de los que tenemos noticias y abundante documentación fue el gran Rugendas, que estuvo dos veces en la Argentina; la segunda, en 1847, le dio ocasión de registrar los paisajes y tipos rioplatenses» (2000: 7). Las aseveraciones de Aira, nos hace pensar, como lectores, que estamos frente a la lectura de una novela histórica, donde tenemos la oportunidad de revisar en la Historia los datos del mencionado pintor alemán; así como en la ficción que de él reescribe el autor argentino.

A través de indagar sobre nuestro autor, encontramos que él considera que la función del escritor es crear algo nuevo. De este modo, César Aira ensaya sobre diversos temas y, para ello, en la escritura de *Un episodio en la vida del pintor viajero* deja volar su imaginación acerca de la historia de un famoso pintor viajero del siglo XIX. Más de una vez ha dicho que «cuando busca un modelo para lo que quiere hacer, lo busca en el surrealismo, en el dadaísmo y en el constructivismo ruso» (Entrevista «Literature is the Queen of the Arts», Louisiana Channel), movimientos que considera siguen vivos en su formación intelectual. Comenta que sus estudios en la literatura francesa lo han llevado a seguir el movimiento surrealista que lo ha conducido a descubrir nuevas formas de expresión literaria.

Su gusto por las artes plásticas, le ha permitido concebir una escritura descriptiva, cuyo propósito es que se vea lo que se quiere contar. Muchas veces las ideas primeras se dispersan en su memoria y dan lugar a cambios abruptos o al seguimiento de nuevas proposiciones que su genio artístico literario le ha permitido conjuntar en una nueva descripción literaria.

César Aira rompe el esquema trazado en la producción narrativa de esta. Él comenta a un entrevistador que en la escritura de la novela en cuestión sí se documentó sobre el pintor viajero, a pesar de que él no acostumbraba a hacerlo. Para la escritura de la novela creyó necesario leer no solo sobre Rugendas sino también sobre el científico Von Humboldt,<sup>1</sup> figura importante en la vida del pintor viajero.

La lectura de esta novela despertó nuestro interés porque la poética de Aira cambia en la escritura de la presente. Hace cambios en la génesis de la misma, la aborda desde una perspectiva real; se interesa por documentarse sobre el personaje que desarrolla, en fin, *Un episodio en la vida del pintor viajero* nos sumerge en la Historia y en la ficción de Rugendas, aspectos que pretendemos dilucidar en este trabajo.

La teoría de Seymour Menton y de Cristina Pons en relación con la neovelista histórica y de Helmut Hatzfeld en su libro *Explicación de textos literarios* nos permitirán llevar a cabo un análisis donde se intente interpretar el discurso histórico y ficcional dentro de la novela.

### 1. *Un episodio en la vida del pintor viajero: la novela*

El título de la novela sugiere al lector la denotación de la frase: un acontecimiento en la vida de Johann Moritz

1. Para Humboldt, la pintura del paisaje es un medio, cuya finalidad es despertar, en el observado, el amor hacia el estudio de la Naturaleza, en cualquier rincón, con todas las peculiaridades fisionómicas, siempre es un reflejo del todo. Las ideas estéticas de Humboldt estaban vinculadas a la tradición clasicista. El artista (del paisaje) debería apoyar al naturalista en reconocer el carácter de una región (Humboldt, 1874: II, 100) (Misch, 2008:295)

Rugendas.<sup>2</sup> El escritor al ceñirse a la palabra episodio pretende dar la idea de algo impreciso; pero al mismo tiempo despierta el interés del lector por saber qué representa ese episodio en la vida de Rugendas. Por otro lado, la expresión pintor viajero, antecedida por el artículo determinado elimina lo vago, lo impreciso de la significación sustantiva, para contextualizarlo definido y preciso. De este modo, como lectores podemos asumir que la intención del escritor conlleva a la presentación de una figura real, significada en la geografía del Nuevo Mundo donde el pintor viajero adquiere el carácter de personaje real y no ficcionalizado.

Quien se acerca a la narración encuentra en las primeras páginas suficientes datos sobre la biografía del pintor alemán y alguna información sobre su quehacer como pintor viajero. Aira quiso hacer una introducción de artículo de enciclopedia, según sus palabras; con ese estilo, el autor confirma que sus libros son experimentos porque quiere probar nuevas cosas en sus discursos narrativos. La estructura del relato se narra sin divisiones lo que permite la fluidez de la fábula.

El relato de *Un episodio en la vida del pintor viajero* se encuentra escrito en 74 páginas. Es la historia de los avatares de un pintor alemán de siglo XIX que se propone describir la naturaleza de los pueblos americanos, desconocidos por la sociedad europea de la época. El pintor viajero Rugendas logra seguir «el gran estilo de la pintura de paisaje que es el fruto de una contemplación profunda de la Naturaleza y de la transformación que se opera en el interior del pensamiento» (Misch, 295) después de haber sufrido un accidente inesperado de recibir la descarga eléctrica de dos rayos. El autor concluye la narración de Rugendas el 24 de noviembre de 1995.

El discurso narrativo se presenta en dos momentos. En el primero, el autor nos revela la figura histórica del pintor viajero alemán del siglo XIX. Conocedor de varias técnicas pictóricas

2. Johann Moritz Rugendas (1802-1858), pintor viajero, nació en Ausburgo el 29 de marzo de 1802. Estuvo en Brasil entre 1821 y 1824, primero como dibujante científico y luego como artista independiente; además de una estancia entre 1831 y 1846 en México y Sudamérica (35). Puig-Samper, Miguel Ángel y Sandra Rebok (2003). Traducción de Fernando Giner de los Ríos.



decide salir de su país para emprender un viaje a diferentes países del Nuevo Mundo. En el segundo, el lector se enfrenta al enigma de un cambio sorpresivo, inesperado.

¿Qué le ocurrió a Rugendas que cambió su vida para siempre?

En el intento de seguir la huella de la escritura histórica y ficcional de la obra, antes de dar respuesta a la pregunta enunciada, nos parece oportuno señalar algunos episodios en la vida del pintor por ser este sustantivo, «episodio», donde se encierra la pluralidad de significados. De ahí que encontramos varios episodios donde se cuestiona: viejas dudas y planteos vitales (Aira, 19); duda sobre su trabajo (Aira, 19); hacerse cargo de su vida (Aira, 19); ganarse el sustento con su trabajo (Aira, 19); falta de amor (Aira, 20); la pobreza y el desamparo (Aira, 20); acerca de Chile y Mendoza (Aira, 21); los dibujos argentinos (Aira, 21); los obligados paseos a los cerros (Aira: 21); la frustrada idea de retratar un terremoto (Aira, 21); los reinos de hielo de los indios (Aira, 23); la ilusión de los malones (Aira, 21); la corporación de la magia de las grandes llanuras (Aira, 23); la gran carreta de las travesías interpampeanas (Aira, 23); dibujar a un hombrecito a su lado para dar una idea cabal de su tamaño (Aira, 24); algún día desandar todos sus pasos en América (Aira, 25); volver a ver todo lo que ahora ve (Aira, 25); a pronunciar todas las palabras que ahora pronuncia (Aira, 25); los cuentos que narraba el viejo baqueano (Aira, 25); las conversaciones «diuturnas» (Aira, 25); la ventaja de la historia para saber cómo se hacían las cosas (Aira, 26); sacar una conclusión bastante paradójica (Aira, 26); la clave del enigma (Aira, 29), entre otros.

Nos detenemos en el episodio «la clave del enigma» porque encontramos que el segundo momento de la narración pertenece a la ficción. A la imaginación desbordada del escritor. En esta parte, como ya se ha mencionado, César Aira crea algo nuevo. Al dejar volar sus pensamientos busca un modelo y su búsqueda lo lleva a los vanguardistas: el dadaísmo, el surrealismo proveen lo fantástico y lo sobrenatural. El escritor decide hallar la clave para resolver el enigma planteado en los episodios y reviste al pintor de mayor agudeza sensorial que le permite a Rugendas encontrar la libertad de expresión artística en la ficción.

## 2. Historia y ficción

Como estudiosa de la obra de Aira, en esta se nos presenta un enigma. Nos hemos cuestionado varias preguntas: ¿*Un episodio en la vida del pintor viajero* es una novela histórica? ¿La estructura de la obra se apega a la categoría de novela histórica? ¿Se presenta un discurso histórico? ¿El discurso narrativo es semejante al discurso historiográfico? ¿Los acontecimientos o personajes se inscriben en el pasado histórico?

En el intento de responder a algunas preguntas, encontramos que *Un episodio en la vida del pintor viajero* pertenece a una clase de novela histórica diferente a las que canónicamente conocemos; sin embargo, observamos que Aira «inventa el pasado» de Rugendas para escribir otra historia del pintor. Es por ello, que «goza de una total autonomía: su autenticidad y sentido no dependen de su vinculación a un pasado identificable y no invita a una comparación inmediata con la historia documentada», tal cual lo señala Cristina Pons en sus *Memorias del olvido* (Pons, 1996: 69). Como género de la novela, el escritor decide recontar una historia que se desarrolla alrededor de Rugendas. El recurso que utiliza es la imaginación. Aira ha comentado que sus obras han sido escritas en un momento donde la imaginación es el punto de partida de la inspiración. En ella descubre el autor la sustancia prima para desarrollar las ideas que bullen en su mente y tienen que salir para cobrar vida en un lenguaje descriptivo; en ocasiones, fuera de lo imaginable.

*Un episodio en la vida del pintor viajero* no relata la Historia legitimada del pintor viajero y su quehacer artístico sino que lo toma como pretexto literario para recontar parte de su historia; por esta razón la Historia sirve para darle, una supuesta veracidad a los hechos narrados en el relato de Aira.

El autor, en esta novela, cuenta la historia de Johann Moritz Rugendas; de este modo, nos hace suponer que para la escritura del pintor él se documenta suficientemente acerca los personajes que se mencionan o intervienen en la novela: Rugendas, Humboldt y Krause. No obstante, el propósito de Aira no es escribir acerca de la Historia legitimada del pintor viajero; es por ello

que en la página inicial de la obra, el autor recalca, en la ficción, que el trabajo de Rugendas «sirvió para desmentir a su amigo y admirador Humboldt, o más bien a una interpretación simplista de la teoría de Humboldt, que había querido restringir el talento del pintor a los excesos orográficos y botánicos del Nuevo Mundo» (Aira, 7). Sin embargo, en la Historia leemos:

El barón Langsdorff, encargado ruso de negocios en Brasil y de origen alemán, le encargó a Rugendas hacer las ilustraciones artísticas-científicas durante su viaje a Brasil, en 1821. Por diversas razones pronto se efectuó la ruptura entre ambos y Rugendas continuó su viaje hasta 1824 por cuenta propia. Los frutos artísticos de tres años fueron copiosos. En París, donde Rugendas quiso gestionar la publicación de sus estudios pictóricos, conoció a Humboldt, a quien enseñó sus obras del viaje, recibió de este los elogios más calurosos, encargándole también tres dibujos para una nueva edición de la *Fisionomía de las Plantas*. Se trataba de esbozos de palmeras, helechos y plátanos. Humboldt supervisó la creación de descripciones fisionómicas de las plantas por parte de Rugendas quien, con toda exactitud científica, llevó a cabo las correcciones sin despreciar sus propias ideas artísticas. Humboldt consideró que las ilustraciones encargadas eran extraordinarias manifestando que los dibujos recibidos superaban en calidad sus previsiones (véase Löschner, 1979, citado por Misch, 2008: 296).

La imaginación de Aira lo lleva a decir otra verdad acerca de la relación de trabajo entre Rugendas y Langsdorff; es así como involucra al barón Georg Heinrich von Langsdorff. El discurso ficcional narra que dicho barón en «el curso de la travesía atlántica se reveló “intratable y lunático”, al punto que al llegar a Brasil el artista se separó de la expedición, en la que fue reemplazado por otro pintor documentalista de talento, Taunay» (Aira, 9).

Aira exalta las figuras de Rugendas y la de Humboldt al expresar que el pintor alemán «fue un pintor de género» (Aira, 10). Su especialidad «fue la fisionómica de la Naturaleza, procedimiento inventado por Humboldt» (Aira, 10). Para nosotras, como lectoras de César Aira, despierta nuestro interés por indagar más

de la vida del escritor para saber por qué la selección del pintor viajero bávaro para la reescritura de esta novela. ¿Existe una curiosidad intelectual por el pintor viajero? ¿La estética pictórica de Rugendas es fascinante para Aira? ¿Encuentra en Rugendas un arte pictórico distinto? Diversas respuestas podríamos responder. Quizá varias de ellas no estarían sólidamente sustentadas. Tal vez, podríamos especular demasiado, pero solo serían suposiciones. Si atendemos al hecho de que sus libros son experimentos, entendemos que Aira va más allá del contenido de la Historia y descubre con ello que la literatura le abre una veta hacia lo misterioso, hacia enigmas donde le cuesta pasar. Una vez encontrado el camino decide entrar con todo su genio intelectual y organiza el relato de Rugendas a partir de la Historia y la ficción.

Por medio de un mecanismo de analogías, «la ficción satisface relaciones con la realidad mediada por la imaginación; es decir, genera algo nuevo a partir de un material ya conocido» (Pons, 1996: 19). En el caso de la reescritura del trabajo de Rugendas, este se vivifica con el tiempo:

Entrelaza lo oculto con la revelación que concluye con la intriga, la cual se debe a la aceptación de un público; en suma se trata de un imaginario que admite, conoce y sostiene el concepto de ficción. Simultáneamente a la importancia que cobra la Historia como apartado explicativo, la ficción es un paralelismo que explica el concepto de novela histórica (Pons, 1996: 19).

Se podría definir la ficción como un particular conjunto de procedimientos determinados y precisos para resolver un problema de necesidad estética. La novela histórica intenta, mediante respuestas que busca en el pasado, esclarecer el enigma del presente; por ejemplo, esto se halla en el párrafo inicial, donde Aira continúa con un estilo enigmático que anuncia que «la primera visita, breve y dramática, interrumpida por un extraño episodio había marcado de modo irreversible la vida del pintor viajero» (Aira, 7).

Como novela histórica, la escritura de la novela de Aira presenta la dimensión imaginaria a partir del segundo momento en la vida de Rugendas. Según el autor, el pintor viajero llega a tener vida productiva dentro de la ficción después del cambio sorpresivo que sufre.

### 3. Algunas características de la nueva novela histórica.

Como ya se ha señalado, *Un episodio en la vida del pintor viajero* no es una novela histórica canónica; sin embargo, encontramos en la escritura algunos rasgos de la nueva novela histórica que menciona Seymour Menton. De acuerdo con el teórico (1993) esta contiene seis características, de las cuales solamente analizaremos la que se refiere a los conceptos bajtianos y de ellos, nos ceñiremos a la parodia, la ironía y lo grotesco.

#### 3.1. La Parodia

Según Bajtín, la *parodia* representa uno de los ejes centrales de la carnavalización porque es un elemento imprescindible de la sátira menipea y en general de todos los géneros carnavalizados.

El parodiar significa un doble destronador, un mundo al revés. Por eso la parodia es ambivalente. Todo posee su parodia, es decir, su aspecto irrisorio, puesto que todo renace y se renueva a través de la muerte. El teórico nos ilustra al mencionar que en Roma, en los ritos carnavalescos era un sistema de espejos convexos y cóncavos que alargaban, disminuían y distorsionaban en diferentes direcciones y en grado diferente. Y señala que, en la época moderna, la parodia ya no recoge la percepción carnavalesca del mundo, sin embargo, subraya que en el Renacimiento, la parodia estuvo avivada como sistema de dualidades en Erasmo, Rabelais y en la magna obra, más carnavalizada, *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes (2012, 250).

La parodia es un suceso ambivalente y se torna increíble. En la novela *Un episodio en la vida del pintor viajero* la parodia la podemos observar en el momento en que Rugendas recibe dos rayos (estuvo a punto de recibir el tercero si no corre) y sigue con vida. Si bien es cierto, lo más afectado es su rostro porque en su cuerpo solamente vemos la presencia de algunos rasguños:

El segundo rayo lo fulminó menos de quince segundos después del primero. Fue mucho más fuerte y tuvo efectos más devastadores. [...] el caballo se estaba levantando, y un alivio instintivo le indicó a Rugendas que eso era conveniente, debía renunciar por el momento al consuelo de la compañía para salvarse de un tercer rayo (Aira, 32-33).

Le lavaron la cara, trataron de reconstruirla manipulando los pedazos con la punta de los dedos [...]. La ropa se había desgarrado, pero salvo algunos raspones en el pecho, codo y rodillas, y cortes superficiales, el cuerpo estaba intacto; todo el daño se había concentrado en la cabeza, como si hubiera venido rodando sobre ella (Aira, 34).

Este resultado no es una consecuencia lógica del percance que tuvo Rugendas, pues cualquier persona que haya recibido un rayo, no hubiera sobrevivido. En el caso del pintor viajero no solo se salvó sino que recobró una nueva vida que le permitiría pintar con mayor sensibilidad y sus descripciones serían más realistas y vívidas. En el ejemplo anterior, podemos ver la presencia de la parodia en el artista bávaro y su caballo.

#### 3.2. La Ironía

Para Helena Beristáin la ironía es detectable a través de la entonación y el cambio semántico de la frase o palabra revela la existencia de otra que le antecede:

[...] es una figura retórica de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono se pueda comprender otra, contraria (aunque para algunos es antifrasis la frase que significa lo contrario de lo que expresa (2010: 277).

Bajo la visión pragmática de Linda Hutcheon, la ironía no solo es un tropo que dice lo contrario en el contexto de la palabra o la frase sino que se da cuando toma en cuenta el contexto de su uso así como al decodificador: «La ironía es esencial para el funcionamiento de la parodia y la sátira, [...] la ironía goza de una especificidad doble semántica y pragmática» (1991: 174). El cambio de significado contrario al que le antecede solo es comprensible en un contexto dado. Este tropo debe relacionarse con los géneros de parodia y sátira; en ambos casos resulta necesaria la intención del codificador y del decodificador y ello determina si se trata de una parodia o una sátira.

En algunos momentos de la narración de Aira, podemos percibir la ironía en ciertos detalles. Por ejemplo, el nombre que adquiere el caballo de Rugendas tras haber recibido dos veces el rayo en la tormenta cuando atravesaban el cerro del «Monigote» nos señala una especificidad doble de la que habla Hutcheon:

El caballo había sobrevivido, y seguía prestando servicios; de hecho, era el que montaba habitualmente. Lo rebautizó «Rayo». Cuando estaba sobre su lomo creía sentir el plasma universal en su pleno reflujó. Lejos de guardarle rencor, se había encariñado con él. Eran dos sobrevivientes de la electricidad (Aira, 36).

Resultan interesantes los planos lingüísticos que encontramos en la narración. En ellos algunas palabras declaran una idea contraria o poco comprensible que se preste a confusión. En la novela, leemos que cuando les avisan que la verdadera pampa estaba pasando San Luis, y que aquel territorio que consideraban «plano» no es así, entienden que quizá lo que están

viendo tenga algunos relieves que los confunde y quieren resolverlo a través de la imaginación:

Después de todo, no tenían motivos serios para dudar. Si había pampas (y tampoco eso era motivo real de incertidumbre), estaban un poco más adelante. Después de tres semanas de absorber una vasta llanura sin relieves, enterarse de que lo llano era algo más radical constituía un desafío a la imaginación. Por lo que habían podido entender de las desdeñosas frases del paisano, él encontraba bastante «montañoso» este tramo. A ellos les había dado la impresión de una mesa bien pulida, de un lago tranquilo, de una sabana de tierra bien tendida (Aira, 27).

La presencia de la ironía se identifica también cuando le solicitan a la señora de la casa una mantilla para cubrir el rostro de Rugendas. La señora cree que la mantilla será utilizada porque al pintor le incomodaba salir así. La señora no entendía el motivo artístico de Rugendas que consistía en dejar pasar mejor la luz y poder así observar a los indios en acción:

Voy a ver, dijo, y de paso le comunico a la señora nuestras intenciones. Rugendas fue con él, y cuando encontraron a la dueña de la casa, en la cocina, fue el enfermo el que sacó fuerzas de flaqueza para hacer el insólito pedido de una mantilla de misa calada, negra por convención, eso no necesitaba decirse. [...] No se explayó demasiado en los motivos por los que la necesitaba, y la dama debió de creer que era para esconder la fea deformación y los truculentos movimientos nerviosos de la cara (Aira, 51).

El siguiente ejemplo describe una escena fuera de la lógica. El plan que habían urdido para detener el ataque del malón resultaría irónico. Ante la situación tan grave que se presentaba, el autor hace gala de humor contrastándolo con diversas descripciones del mundo al revés, reflejado en la forma muy «peculiar» de Rugendas de montar el caballo:

Salieron. Un peón sostenía abierto el portal del patio, que trancaban cuando hubieran salido. Rugendas agitaba la mantilla en la mano como un loco, y se llevó por delante una columna de la galería. Saltaron sobre los caballos. ¡Hop! Pero en pintor había quedado al revés, mirando la cola. Los animales arrancaron, y él se cubría la cara con la mantilla, le ponía el sombrero encima, y se la ajustaba al cuello con un nudo en la nuca... Pero cuando buscaba las riendas, por supuesto que no las encontró... ¡El caballo no tenía cabeza! Ahí se dio cuenta de que estaba sentado al revés, y dio la vuelta, con maniobras de circo de pesadilla (Aira, 52).

Cuando Rugendas decide devolver la mantilla, la cual había quedado hecha una lástima, el esposo de la señora que se la había prestado no la acepta, no en un afán de ser descortés, sino más bien una especie de súplica tácita y piadosa para evitar que se la quitara:

Todas las miradas se habían fijado en él, con asombro igual al espanto. Cuando su interlocutor pudo hablar al fin, balbuceó una negativa, todavía sin sacarle la vista de encima: le quería decir que se la podría devolver y agradecer él mismo a la señora, ya que suponía que lo acompañaría de regreso a la finca para pernoctar. Pero como el monstruo insistía la tomó, interrumpió la conversación, que no daba para más, y se quedó mirándolo fijo. ¡Qué feo! Si no había aceptado de entrada esa verónica inmunda era porque inconscientemente quería decir: déjesela puesta (Aira, 70).

Los acompañantes al verlo descubierto no pueden más que quedar sorprendidos y como un tema del cual no se quiere hablar, la cara del pintor fue la protagonista esa noche: la cara ocupaba los compartimentos de la noche. ¿Era la luna la que iluminaba la cara, o la cara la que iluminaba la luna? (Aira, 70).

La borrachera y el sentimiento de culpa se les juntaron en un espanto único al ver ese rostro iluminado por la luna, ese hombre que se había vuelto todo cara. Ni siquiera vieron lo que hacía: lo veían a él (Aira, 72-73).

### 3.3. *Lo grotesco*

En la narración de Aira, los elementos fantasiosos y sobrenaturales se ven entrelazados en la figura de Rugendas, quien después del suceso terrible e inusual de la caída de dos rayos en su cuerpo se revitaliza, pero su rostro se ve afectado y destruye parte de su cara. La característica de lo grotesco no se encuentra en el rostro desfigurado sino en aquellas descripciones cuyas palabras no corresponden a la significación real sino que están relacionados con la carnavalización: «Porque la cara había sufrido daños graves. Una gran cicatriz en el medio de la frente bajaba hacia una nariz de lechón» (Aira, 37).

El siguiente ejemplo está escrito en la misma tónica grotesca que se refiere a la apariencia de Rugendas tras el accidente: «[...] desplegaba hasta las orejas una red de rayos rojos. La boca se había contraído a un pimpollo de rosa lleno de repliegues y rebordes. El mentón se había desplazado hacia la derecha, y era un solo hoyuelo, como una cuchara sopera» (Aira, 38).

No solamente Rugendas es afectado físicamente, sino a nivel del sistema nervioso lo que le producía ataques, convulsiones llenas de movimiento, lo que, aunado a su apariencia física, daba a sus interlocutores una imagen estremecedora:

Había una escalada: un temblor, un vaivén, se difundía de golpe, y en segundos todo el rostro estaba en un baile se san Vito incontrolable. Además, cambiaba de color, o mejor dicho de colores, se irisaba, se llenaba de violetas y rosas y ocres, cambiando todo el tiempo como un calidoscopio (Aira, 38).

Era difícil acostumbrarse a su aspecto, aunque los Godoy, trataban de ser ejemplo de hospitalidad y gentileza:

Los Godoy no terminaban de acostumbrarse a él. Eso era un interesante llamado de atención para el futuro. Uno se acostumbra a cualquier deformidad, hasta la más horrenda, pero cuando se le suma un movimiento incontrolable de los rasgos,

un movimiento fluido y sin significado, el hábito se resiste a instalarse, comprensiblemente (Aira, 44).

Resulta grotesca la descripción que hace Aira sobre la mantilla después de ser usada por Rugendas, testigo mudo de grandes hechos heroicos del pintor. Aira contrasta por un lado la genialidad, el espíritu impetuoso de Rugendas y lo desvirtuado de la escena cuando este devuelve la mantilla maloliente, tal vez orillado por la buena intención o bien rayando en el borde de la locura y la imprudencia:

[...] se acordó de la esposa de este, y de la mantilla, y entonces sí, se llevó las manos a la cabeza, palpó el encaje, se dio cuenta de que lo tenía puesto, y se lo arrancó sin molestarse en deshacer los nudos. Sin tomar en cuenta que estaba hecho un trapo inmundado, maloliente e impregnado de grasa, sudor y polvo, se la tendía al ganadero tratando de pronunciar, con la lengua tiesa, un agradecimiento a su esposa... (Aira, 69).

En este último ejemplo se describe la fisonomía de Rugendas preso de un «ataque inspirador» dibujando a los indios como ese gran talento que proyectaba, en medio del proceso creador, su cara decía más de lo que los otros entendían:

En el caso de Rugendas, con los nervios de la cara todos cortados, la «orden de representación» que procedía del cerebro no llegaba a destino, o mejor dicho llegaba, eso era lo peor, pero deformada por decenas de malentendidos sinápticos. Su cara decía cosas que en realidad él no quería decir, pero que nadie lo sabía, ni él, porque él no se veía; todo lo contrario, lo único que veía eran las caras de los indios, horrendas también, a su manera pero todas iguales (Aira, 73).

### *A manera de conclusión*

Carlos Fuentes al comentar el trabajo narrativo de Bernal Díaz del Castillo, *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, de manera sesgada comentó el papel de la memoria en la literatura y la definió como: «[...] la memoria es el receptáculo que recupera el alud de maravillas: los sucesos parecen estar sucediendo porque la memoria está en el suceder» (2012: 35). A pesar de que no se analiza la memoria en este trabajo, si queremos señalar que se incluye en la novela histórica. Aquí, César Aira también dedica un tiempo para hablar de la memoria, para él un recuerdo que también podía contar (Aira, 37); no eran solo los recuerdos cercanos que se teñían de alucinación, sino el mundo cotidiano (Aira, 38).

Como él mismo lo ha expresado, en su escritura está buscando nuevas formas literarias de expresión. No intenta ser barroco, pero incluye elementos neobarrocos; aunque su propósito persigue una escritura clara; al mismo tiempo, introduce expresiones donde aparece el juego de palabras, parodias, analogías e, incluso, la ironía. La historia de la novela que aquí se comentó se le ha ocurrido fantástica; por tanto, el estilo se torna mayormente descriptivo.

César Aira mostró una gran sutileza al manejar escenas humorísticas, pues los presentó de una manera repentina e ingeniosa e hizo esbozar en más de una ocasión una sonrisa en el lector. Esto se notó más al venir señalando un discurso solemne, (por la manera de recontar la Historia), lo que produjo una sorpresa grata:

Al fin, Rugendas cayó sobre el papel, se derrumbó, presa de una horrenda desintegración cerebral. Detrás del globo de encaje negro, que la respiración inflaba y desinflaba trabajosamente, se oían unos gemidos sin fuerza. Resbaló por el pescuezo de Rayo, con el carboncito todavía haciendo piruetas en el aire, y se fue al suelo. Krause se apeó a auxiliarlo (Aira, 67).

Las descripciones del pintor viajero, al sufrir estos incidentes, demostraron que son poco importantes a pesar de los resultados funestos. Con ello se reveló que estamos ante un juego que hizo Aira entre lo solemne y lo irónico. Pensamos que a veces el lector no llegó a creer que ante una situación tan seria existía este juego. Pensamos que las características de la neonovela histórica realzaron los aspectos de lo fantasioso y lo sobrenatural en la existencia de Rugendas y su caballo Rayo. «Después de todo, el arte era su secreto. Él había conquistado el secreto, aunque a un precio exorbitante» (Aira, 39).

El discurso narrativo de *Un episodio en la vida del pintor viajero* se presentó en dos momentos: el primero, señalando a Rugendas histórico y el segundo, a Rugendas ficcionalizado. El arte de combinar la Historia y la literatura dio como fruto la novela que analizamos. Reconocemos que César Aira no pretendió escribir la Historia legitimada del pintor viajero; sin embargo, buscó los enigmas de los episodios bajo la máscara de la ficción.

## BIBLIOGRAFIA

Aira, César. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. México: ERA, 2000.

Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 2010.

Cuesta Domingo, Mariano y Sandra Rebok (coord.). *Alexander von Humboldt. Estancia en España y viaje americano*. Ciencia y Estética: reflexiones en torno a la presentación científica y representación artística de la naturaleza en la obra de Alexander von Humboldt, 2008.

Fuentes, Carlos. *La Nueva Novela Hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquín Mortíz, 1974.

\_\_\_\_\_. *La Gran novela Latinoamericana*. México: Alfaguara, 2011.

Misch, Jürgen. «Humboldt y los pintores paisajísticos». Madrid: Catálogo general de publicaciones oficiales, 2008. Recuperado de: <http://www.060.es>

Hatzfeld, Helmut. *Explicación de Textos Literarios*. México: Fuentes Impresores, 1973.

Hutcheon, Linda. «Ironía, Sátira, Parodia. Una Aproximación Pragmática a la Ironía». En *De la Ironía a lo Grotesco*. México: UAM, 1991.

Menton, Seymour. *La Nueva Novela Histórica de la América Latina*. México: FCE, 1993.

Pons, María Cristina. *Memorias del olvido: Del Paso, García Márquez, Saer y la neonovela histórica del siglo XX*. México: Siglo XXI, 1996.

Puig-Samper, Miguel Ángel y Sandra Rebok. *Alejandro de Humboldt. Cuadros de la Naturaleza*. Madrid: Catarata, 2003.

## DE ARTISTAS Y MONSTRUOS: VARIACIONES DEL KÜNSTLERROMAN EN DOS NOVELAS DE CÉSAR AIRA

Alberto del Pozo Martínez

Quizá porque la excesiva cantidad de textos publicados por un escritor obliga a producir generalizaciones que calmen los nervios de los desbordados lectores, todos los de César Aira estarán sin duda de acuerdo con esta cita general sobre el escritor argentino, que tomo de una de sus críticas de referencia –y una de sus principales editoras, en Beatriz Viterbo–, Sandra Contreras:<sup>1</sup>

La publicación periódica –para algunos a veces prescindible– de todas sus novelas, paradójicamente, nos ha desplazado de la consideración del texto en sí, de lo escrito, a la consideración del «artista en acción», del gesto infinito de escribir. Sus ensayos, prólogos y declaraciones, por otra parte, no hacen sino reiterar un desinterés por la obra y afirmar, en cambio, una devoción por la figura del artista (205).

Gran parte de las contribuciones al estudio de Aira, como las de Laddaga, Fernández, Ros o Reber,<sup>2</sup> recogen como en una caja

1. Tomado del artículo «César Aira: la novela del artista» (205-215). Este es un buen resumen del libro *Las vueltas de César Aira*, en el que Contreras opone la figura de Aira a Saer y Piglia, que propondrían una cierta idea del arte basada en la denuncia de su propia negatividad, a lo que Aira respondería con una reinvencción de la vitalidad artística que denomina «escritor en acción» (206). El libro, nacido de la tesis doctoral de la propia autora, es quizá el estudio de referencia todavía hoy para el comienzo del estudio del narrador argentino.

2. Recojo en mi bibliografía todas estas referencias; la de Ros es sin duda la más interesante de todas y la comentaré por extenso en mis conclusiones.



de resonancia diversas modulaciones de esta idea del «escritor en acción». El propio autor se ha expresado en esta línea en numerosas ocasiones, no solo respecto a sí mismo y su obra, sino, como la propia Contreras señalaba, respecto a toda una constelación de escritores o simplemente artistas que forman el panteón aireano (o airano, siempre tuvimos el mismo problema con Borges), ya se sabe, los Borges, Arlt, Copi, Lamborghini, los Duchamp, Russell, etcétera... De nuevo, las palabras de Contreras a este respecto son cristalinas:

El sistema de César Aira gira en torno al nombre propio, ese punto de reunión que siendo más que los elementos heterogéneos que vincula –un procedimiento, la construcción de una voz, un episodio de la vida vuelto anecdota– pero siendo a la vez menos que su posible unidad, es la creación de una manera absoluta de ver las cosas, la afirmación de un mundo completamente nuevo [...], los nombres que más que a una obra designan un destino único y ejemplar [...], el nombre propio es el sostén de un relato que renaciendo siempre intacto en cada repetición exige, sin embargo, para constituirse, un continuo de invención: la leyenda de Osvado, la historia de Puig, el cuento maravilloso de Copi, la novela de Arlt (2006).

El lector comprenderá la ironía. Es como si a la consabida «Muerte del autor» barthesiana se le hubiera dado la vuelta como a un calcetín, y de golpe la subjetividad artística, que recordemos debía ser dispersada en la obra, o mejor dicho, perderse felizmente en ella, se impusiera a la obra, irguiéndose de nuevo la estatua del autor precisamente en el lugar donde se había decretado su propia ruina. Lo cual obligaba –u obliga– al crítico a otra mutación, de cazador de biografemas,<sup>3</sup> a algo diferente que no se sabe muy bien qué puede ser (espectador perplejo, ¿quizá?). La figura de Aira es singular, y ese desprecio por la propia obra junto con la tensión que establece con una dinámica teórica que esperaba, o más bien propugnaba, una borradura/dispersión de la subjetividad artística,

3. Barthes desarrolló el concepto en su libro *Sade, Fourier, Loyola*. Nueva York: Hill and Wall, 1976, pp. 9 y ss.

no es el menor de los factores que determinan esa singularidad. Repito que Contreras tiene razón en su diagnóstico, la obra de Aira es exactamente como ella la describe en su cita: su carácter de *performance* parece ser superior a su valor textual. Y sin embargo, hay una serie de subgéneros de la novela que el argentino trabaja en varias de sus *nouvelles* en las que se riza el rizo de esta problemática, las «novelas de artista» o *Künstlerroman*, porque su contenido entra en tensión, al mismo tiempo, con la idea matriz del «escritor en acción», en principio ajena a la obra misma, y que acababa generando, como repetía Contreras, una serie de nombres propios que se deben repetir ritualmente para ser efectivos, como talismanes que se agitan en el aire para conjurar un mal. Frente a estas *performance* no se sabe si vanguardistas, neovanguardistas o falsamente vanguardistas, la presencia dentro de la producción de Aira de variantes de la «novelas de artista» o *Künstlerroman* resulta significativa entonces porque «retextualiza», digamos, la idea del «escritor en acción»: es decir, la presencia de la novela de artista vuelve la obra de Aira precisamente eso, obra.

Pero no es solo un problema de que la crítica literaria que se ocupa de Aira deba elegir entre estudios performativos u optar por una historia literaria más convencional, o si se quiere, una crítica de poética histórica, que ante la variedad de mixtificaciones genéricas que presentan los textos de Aira respondiera con un esfuerzo crítico paralelo, que las estudiara con el cuidado que merecen. El problema es más profundo, y es que por más que se asuma que la subjetividad artística es un producto no histórico, sino del lenguaje –que no otra cosa es esa performatividad, desde *Gender Trouble* de Butler– y que conjurar esos nombres propios requiere de una escritura performativa, es decir, algo más –o menos– que una escritura literaria, el análisis serio de ese carácter performativo tiene que empezar por asumir que dicha performatividad no ocurre, ni mucho menos, en el vacío. No es el drama de una conciencia que renuncia a la sublimidad de su lenguaje para sustituirla con la construcción de un nombre propio capaz de conjurar el miedo, en una suerte de canon a la inversa; no, es simplemente una repe-

tición. Como decía de forma totalmente cristalina nada menos que la propia Judith Butler en *Excitable Speech: A Politics of the Performative*:

If a performative provisionally succeeds (and I will suggest that «success» is always and only provisional), then it is not because an intention successfully governs the action of speech, but only because that action echoes prior action, and *accumulates the force of authority through the repetition of citation of a prior and authoritative set of practices*. [...] In this sense, no term or statement can function performatively without the accumulating and dissimulating historicity of force (51).

La consecuencia de esta cita es clara: no existe el carácter performativo de una escritura separado de la tradición en la que dicho acto de lenguaje se emite. Por lo tanto, tratar de mantener la radicalidad originalidad de Aira en el hecho de que se aparte de una concepción de la escritura como algo «sólido» es cometer una contradicción en los términos, porque la fuerza performativa es también histórica, y depende precisamente de que se inserta en el contexto de una serie de prácticas que la preceden, que la preexisten y que le dotan de su efectividad –nunca definitiva, como dice Butler. Y de todas esas prácticas textuales, la novela de artista, que tradicionalmente se ocupa de estudiar la génesis, la crisis, y el contexto de una conciencia artística, es quizá el más claro de todos los subgéneros que se podrían invocar, del modernismo hispanoamericano en adelante. Al fin y al cabo, lo que era verdad para el *hatespeech* (el objeto de estudio de Butler en nuestra cita) no deja de serlo en la tradición literaria, más bien al revés, en ella se intensifica la necesidad de contar con esa tradición: ya se sabe, de acuerdo al axioma posmoderno –que por cierto es rotundamente falso– los escritores no son nada más que excelentes lectores.

*La tradición de la novela de artista:  
origen e historia del artista como monstruo*

Si todo lo apuntado hasta aquí es cierto, dos consecuencias –y un misterio– emergen automáticamente. 1) El estudio de la idea del «escritor en acción» que proponía Contreras y que domina la escritura aireana es inseparable del estudio de la serie de prácticas textuales que la preceden, porque la oposición entre performance y tradición literaria es simplemente precipitada. 2) En ningún lugar se puede ver eso mejor que en aquellos textos de Aira en los que se invoca directamente a la novela de artista, y se operan variaciones sobre ella, sobre su historia, porque es allí donde la conexión entre ambas se hace evidente. Se trata, entonces, de encontrar la tradición escondida de Aira, o si se quiere, la lectura que Aira hace de esta tradición, porque al final, por más posmodernos que nos pongamos, cuando Contreras titula el artículo aquí citado «César Aira: La novela de artista» se está haciendo eco directo de ella, lo quiera o no, aunque no la mencione ni una sola vez fuera del título, lo cual es por lo demás asombroso: será que no hay mejor lugar para perder una carta que ponerla encima de nuestro escritorio, y dejémoslo aquí. El hecho es que recuperar la historia de la novela de artista se vuelve crucial.

Como estas dos conclusiones, el misterio que señalamos emerge también de una forma sencilla: si esta performatividad aireana no es la que da unidad de sentido a su escritura, entonces, ¿dónde está lo nuevo en Aira? ¿Existe siquiera, o la obra de Aira es simplemente un proceso de ampliación creativa, mixtificación genérica, y dispersión? Aquí vamos a poner las cartas sobre la mesa desde el principio y afirmar que lo nuevo, al menos para lo que toca a la producción de la conciencia artística, es la exacerbación de una idea con la que la novela de artista, por no decir el conjunto de la literatura hispanoamericana, por no decir toda la literatura occidental, lleva flirteando alegremente más de un siglo: la idea del artista como monstruo. Y que esa idea básica es la que da unidad a la parte del universo aireano

que se ocupa de la literatura y el arte, de su destino o futuro, y que al mismo tiempo permite la increíble variación genérica que se observa en sus obras. Para demostrar esto, haremos un análisis doble comparativo de dos novelas de Aira bien diferentes, pero que tienen en común ser variaciones sobre la novela de artista hechas por Aira, *El congreso de literatura* y *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Y precisamente por ser tan diferentes, ilustran este punto de una manera más clara.

Un episodio humorístico puede iluminar esta idea del artista monstruo, y al mismo tiempo permitirnos vincular esa idea a Aira y a la tradición de la novela de artista en Hispanoamérica. Seguramente, porque las repite con frecuencia, los lectores avezados de Aira conocerán sus hilarantes referencias a Cortázar y a Sábato. De este segundo ha llegado a afirmar que los escritores argentinos «nunca nos lo tomamos en serio» y que existía todo un folklore de anécdotas cómicas que circulaban sobre el personaje en los circuitos literarios; por ejemplo, al parecer se decía que el mensaje del contestador de Sábato decía lo siguiente: «Esta es la casa de Ernesto Sábato. En este momento no puedo atenderlo porque estoy muy angustiado. Deje su teléfono y le llamaré cuando esté menos deprimido». De tal manera que la contribución de Sábato al canon argentino era, según el propio Aira, la siguiente: «Para eso sirvió Sábato, para darle un poco de alegría a la gente». <sup>4</sup> Lo cual no es nada más que la manera, casi prescrita, en la que un escritor posmoderno tiene que hablar de un escritor de corte patético-existencialista. Pero la sorpresa es que Aira añade a esto algo mucho más interesante y es que considera que una de las obras de Sábato es todavía «legible» —pero eso aquí es decir mucho, porque las relaciones entre los periodos impiden esa legibilidad—, precisamente la novela corta *El túnel*, quizá la novela de artista hispanoamericana donde la idea del artista como monstruo emergió con mayor claridad. Como sabemos, *El túnel*, publicada en 1948, es la confesión del pintor Juan Pablo Castel desde la cárcel, ya que el pintor, después de

4. Hay múltiples referencias a esto en las infinitas entrevistas disponibles con Aira. Yo tomo estas citas del siguiente vínculo: [www.leeporgusto.com](http://www.leeporgusto.com)

una tormentosa relación, ha terminado asesinando a María Iribarne, su amante. En las lecturas de corte psicoanalítico, que son la mayoría de las que se han ocupado de la novela,<sup>5</sup> los celos son aparentemente la motivación de ese crimen, y la obsesión de Castel con María proviene del intento de recuperar el cuerpo perdido de la madre, rol al que por supuesto ella no se ajusta y que la acabará perdiendo. La novela está llena de imágenes de la madre (el mar, el cuadro que pinta Castel, etcétera...) y la idea del incesto que late en ella es insinuada por la propia María al final de la novela. Sin embargo, todo esto, que no deja de ser verdad, tapa otra verdad mucho más a la vista, y es que la relación entre Castel y María sufre de una segunda melancolía, que no es la de la separación de la madre, sino la que produce en la conciencia artística la brecha entre el artista productor de la obra y su público, en la época de la reproducción mecánica del arte. Recordemos que Castel no encuentra a María simplemente por casualidad, sino que repara en ella porque, apostado en su propia exposición,<sup>6</sup> María es la única persona que se para frente al único detalle del único cuadro que le importa a Castel (*Maternidad* es su título). A todas luces, el pintor está tratando a la desesperada de recuperar una relación directa con su público. A esta relación directa Benjamin la llamaría «aura», y como tal depende de la ritualización, necesita primero recuperar a sus participantes: «The unique value of the “authentic” work of art has its basis in ritual, the source of its original use value» (256). Y Castel no hace sino tratar de recuperar a María, pero el ritual se vuelve trampa (mortal): durante la exposición de la pintura de Castel que se narra en el arranque de la novela (64), la persona que quede fas-

5. La más conocida de todas quizá sea *Ernesto Sábato: el arte de narrar*, de Emir Rodríguez Monegal (Caracas: Monte Ávila, 1968), pero la lista de artículos que aplican el psicoanálisis freudiano a esta obra es muy abundante. El artículo de León Liday «Maternidad in Sabato's *El túnel*» (en *Romance Notes* x, número 1, 1968, pp. 20-31) resume bien la problemática que perfilábamos aquí.

6. Por supuesto, no tenemos que repetir que Benjamin ya vinculó brillantemente esta alienación artística a la exposición en museos en su famoso artículo que recogemos en nuestra bibliografía, cuando oponía valor de culto y valor de exhibición. Lo que hace Castel es paradójico: tratar de dotar de valor de culto a la exposición.

cinada por el cuadro de Castel está condenada a hacer sobrevivir una relación artística matriz, que se ha perdido, y que es la que bien podría estar detrás de la angustia del narrador. En otras palabras: no es solamente un conflicto edípico mal resuelto el que provoca la locura de Castel y la muerte de María. Es el arte pictórico. O por mejor decir, el problema de Castel es que no puede desprenderse de una idea premoderna de la pintura, de su valor ritual, porque la pérdida de este parece abocarle, como el mismo dice, a la expresión en su cuadro de «una soledad ansiosa y absoluta» (65).

Por supuesto, lo que pretendo decir con esta lectura de *El túnel* es que la conexión de dos personalidades tan disímiles como las de Aira y Sábato se da, por tanto, porque Aira hace una lectura de la obra de Sábato diferente, que se basa en el interés del primero en la presentación del artista concebido como monstruo del segundo. Pero, como nos mostró ya Gutiérrez Girardot, en su artículo «La novela de artista en la época contemporánea»<sup>7</sup> durante sus más de dos siglos de existencia, la novela de artista

7. «La novela de artista en la época contemporánea» apareció recopilado junto a otros trabajos del crítico colombiano en *Tradición y ruptura*. Bogotá: Mondadori, 2006 (145-66). En dicha contribución al campo, el erudito colombiano analizaba dos siglos de novelas de artistas en cuatro lenguas diferentes, vinculándolas a otros dos siglos de debate filosófico iniciado por el Hegel de la «muerte del arte»: al hilo del cual, y en respuesta al cual, la novela de artista surgía y se desarrollaba. Semejante *tour de forcé* finalizaba afirmando que la aparente paradoja de un escritor que utiliza la literatura para confesar su arrepentimiento por haber escrito una obra literaria no era más que la «comprobación de un rasgo esencial del arte literario y poético tras el “fin del arte” y que Borges condensó en su temprano ensayo “La supersticiosa ética del lector”» (165). Efectivamente, es así. Recordemos, para mayor claridad, la archiconocida cita del Borges de *Discusión* a este respecto: «Ignoro si la música sabe desesperar de la música, y si el mármol del mármol, pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin» (49-50). Lo cual le daba paso a Gutiérrez Girardot para afirmar lo que de verdad nos interesa aquí: «La novela de artista participa tácita o expresamente de este rasgo y en este sentido es una reflexión narrativa sobre la problemática social del artista, plantea poetológicamente un problema sociológico, para cuyo tratamiento provee el punto de partida, eso es, el material subjetivo del narrador artista» (165).

era una respuesta histórica al problema filosófico hegeliano de la muerte del arte, y en ella se distinguían cuatro etapas. Una utópica, donde el artista se retiraba de la sociedad para crear otra ideal, a lo Heine-Hölderlin (en su novela *Ardhingello o las islas afortunadas*, 1794); una segunda «dandista» o decadente —ahí se ven ya claramente rasgos de monstruosidad<sup>8</sup>— donde el arte era utilizado por la aristocracia como último refugio de clase, ante el avance imparable de la burguesía (Huysmans, y *De sobremesa* de Silva, 1896); una tercera dominada por la crisis de la conciencia artística, aburguesada, y que desencadena la introspección y la confesión (a lo Thomas Mann, *Tonio Kröger*, 1903) algo en lo que también Bajtín insistió en su idea sobre la deriva del *Bildungsroman*; y una etapa final, en la que el motivo del viaje cobra una gran fuerza, y en el que se concibe al artista como un filósofo, que ha sido abandonado a su suerte por una sociedad masificada, y que se halla atrapado en una búsqueda artística permanente, cada vez más introspectiva, y posiblemente inútil (a lo Joyce, *Retrato del artista adolescente*, 1916; o el Broch de *El retorno de Virgilio a la patria*, 1945). El artículo de Gutiérrez Girardot se detiene ahí, pero se verá que Castel no sería en esta serie sino la explosión de la imposibilidad de resolver, desde el terreno contaminado del arte, el problema de la conciencia artística moderna. ¿Pero esto es toda la trayectoria de la novela de artista? Evidentemente, no, pero ahora tenemos la vía franca para, poniendo las novelas de Aira frente a esta evolución, tratar de comprenderlas y de comprenderla a ella mejor.

*Paralelismos entre El congreso de literatura* (1997)  
y *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2001)

Difícil pensar en dos textos más poderosamente disímiles que estas dos novelas breves y, sin embargo, al resumirlos encontramos una cercanía temática —aunque esta pueda parecer

8. Otro ejemplo clarísimo es la primera edición de *Los raros* (1896) de Darío, que aunque no es una novela, ha sido aprovechada mucho después por escritores como el Roberto Bolaño de *La literatura nazi en América*.

anecdótica—. La primera novela, quizá el texto más conocido de Aira junto a *Cómo me hice monja*, casi imposible de resumir, *El congreso de literatura*, es la delirante historia, de corte menipéico, de un escritor trocado en sabio loco que, en el intento de conquistar el mundo, decide clonar a Carlos Fuentes, para lo cual se traslada a un congreso de literatura en Venezuela al que el autor mexicano asistiría, y en el cual se hace millonario al encontrar la solución al problema del «Hilo de Macuto» (un enigma que revela un tesoro pirata en el Caribe). El sabio loco, después de varios escarceos amorosos, previos y nuevos, y de presenciar con ironía una de sus propias obras teatrales, acabará por desencadenar una catástrofe, al propagarse una plaga de gusanos gigantes azules clonados por error de la corbata de seda azul del propio Fuentes, por la fiel avispa, también clonada, del autor. Finalmente, con la ayuda de un exoscopio a lo Duchamp, consigue eliminar a los gusanos.

La segunda, mucho más evidentemente una novela de artista, es una recreación histórica realmente potente del accidente y las consecuencias inmediatas que sufrió durante uno de sus numerosos viajes por el Cono Sur el pintor alemán Johan Moritz Rugendas (1801-1858), discípulo de Humboldt, y como él, seguidor de la «Fisionómica de la Naturaleza», a saber, un intento pictórico, «geografía artística, captación estética del mundo, ciencia del paisaje» (10), lo llama el texto, de totalizar el conocimiento de las herramientas de aquello que puede llegar a acontecer, y para eso «el arte era más útil que el discurso» (26). Rugendas es derribado de su caballo por el impacto sucesivo de varios relámpagos, y al caer, es arrastrado durante millas por el aterrado corcel, lo cual le deja incapacitado y con la cara totalmente destrozada. Sin embargo, y pese a la inquietud que causa a todos su apariencia, lo cual le obliga a cubrir su rostro, seguirá en su empeño y pintando, y acabará la obra persiguiendo a un grupo de indios para retratarlos, a los cuales acabará retratando de forma implacable, pese a hallarse bajo la influencia de los narcóticos, la fiebre creativa, y las alucinaciones del dolor (73-74). Empecemos, dadas estas tramas generales, por extraer algunas de estas similitudes, vinculándolas a la ya apuntada evolución de la novela de artista.

Primero, constatemos que ambas novelas se estructuran como un viaje, algo que es común al *Künstlerroman* desde Joyce, de acuerdo con Girardot (160-162). El espacio, que aparentemente era secundario, y sometido a la primacía que da la narración al sujeto que lo atraviesa y su mundo interior, es el producto de una reelaboración literaria paródica, muchas veces en conexión con novelas anteriores/viajes anteriores de novelas de artista o sucedáneos: *Los pasos perdidos*, en el caso de *El congreso*, y *La cautiva*, en el caso de *Un episodio*. En ambos casos, el carácter paródico de esos espacios es evidente. Sobre los antecedentes literarios del episodio que abre *El congreso*, la resolución del problema del hilo de Macuto, apuntaba Ricardo Gutiérrez Mouat<sup>9</sup> lo siguiente:

Imposible no pensar, en este contexto, que el Hilo de Macuto une la novelita de Aira con ciertas obras de Carpentier y García Márquez y con todo el discurso de lo real maravilloso que el escritor cubano propuso en el prólogo de *El reino de este mundo* y llevó a sus últimas consecuencias en *Los pasos perdidos*, textos situados en el Caribe y en la selva venezolana, respectivamente. «Macuto», por cierto, no deja de recordar al Macondo de *Cien años de soledad* [...]. El realismo mágico y el boom conforman el canon en el que interviene –desatinadamente– el narrador y protagonista de Aira, y, claro, el propio autor desde fuera de la ficción (13).

Además de ser la interpretación más lógica de la locura que parece la trama de *El congreso* –la novela de Aira sería la parodia de una forma de hacer literatura en Hispanoamérica, y de «clonar» la literatura, que se ha dado en Latinoamérica desde el boom, que todos hemos intentado repetir o ver renacer– no se nos puede pasar la referencia a *Los pasos perdidos*, que es, con total claridad, una novela de artista. Pero no es la burla contra la literatura del boom la única que Aira ejecuta. Los indios que daban pie con sus raptos a las historias de cautivas, de Echeverría a Borges, son observados al final de en *Un episodio*

9. En su sugestivo artículo «La retórica de la monstruosidad en la narrativa latinoamericana contemporánea: un panorama crítico». *En Hispamérica* 101, agosto de 205, pp. 3-13.

con auténtica ironía, ya que los indios no secuestran mujeres sino que uno de ellos se viste de «cautiva» y pretende haber sido secuestrado, o secuestrada, por los otros, para provocar a los criollos:

Allí venía, dando la vuelta a la colina del torrente, un grupito de salvajes vociferantes, las chuzas en alto [...]. Y en medio de ellos, triunfante, un indio que era el que más gritaba, y traía abrazada, cruzada sobre el cuello del animal, una «cautiva». Que no era tal, por supuesto, sino otro indio disfrazado de mujer, y haciendo gestos afeminados; pero era tan burdo el engaño que no habría engañado a nadie, ni siquiera a ellos mismos, que parecían tomárselo a la chacota» (61).

Otras «cautivas» resultan ser animales, «una ternera blanca», o «un descomunal salmón» (61), lo cual no hace sino subrayar todavía más la distancia que el texto quiere mantener con su contexto, pero no tanto para mostrarnos la problemática civilización/barbarie (¡a estas alturas de la película!) sino precisamente, para remarcar la ridiculez del aparato literario, de sus remedos dramáticos. Que el texto incluya la frase «era tan burdo el engaño que no habría engañado a nadie» apunta directamente hacia esta idea, y evoca a esos latinoamericanistas que se embelesaban no hace tanto hablando del neobarroco, o neobarroso, de la selva amazónica en *Los pasos perdidos*, por no hablar de la infinitud poética de la pampa. Nosotros sí nos creímos el texto.

En segundo lugar, ambas novelitas muestran, compositivamente, un gran proceso de mixtificación genérica, intensificado por el hecho de que esa mezcla se da en el concentradísimo margen que concede a la escritura la *nouvelle*: no hay efecto Aira sin denegación de la extensión. A los géneros se les niega el potencial de desarrollarse, como al pez al que se le niega el agua... La mezcla genérica busca en esos diferentes subgéneros aquella idea básica que tienen en común. Dichos subgéneros, al colisionar, se iluminan unos a otros, y es como si se boicotearan, no solo porque la irrupción de uno interrumpe al anterior, sino porque cuando uno se pregunta qué es lo que une al conjunto, lo que

acaba apareciendo es una idea matriz (siniestra, diría quizá Ros) que niega o deja en suspenso esa supuesta diversidad. La novela de artista es el molde en el que se integra la variación. A este respecto, cabe resaltar la asombrosa variedad genérica de *El congreso de literatura*, una novela de apenas 81 páginas, que se compone de al menos todos estos elementos: 1) El episodio mágico-realista del Hilo de Macuto con el que se abre el texto, ya comentado por Gutiérrez Mouat. 2) La fábula de la avispa clonada. 3) La irrupción del comic, en la identificación del narrador con el «Sabio Loco», que por cierto también ocurre, mucho más asombrosamente, en *Un episodio en la vida del escritor viajero*.<sup>10</sup> 4) La presencia, por todo el texto, de la escritura ensayística, que determina el tono del narrador y que discurre sobre la literatura, la metamorfosis, y la naturaleza de los monstruos. 5) El discurso fúnebre por la avispa muerta. 6) Las incursiones en la novela amorosa/idílica, con las historias recordadas de Amelina, el amor perdido de juventud. 7) La reelaboración paródica del Génesis, comentada con sorna por el mismo narrador. 8) La novela de *campus*, en la escena de la seducción de la estudiante en la discoteca. 9) El episodio, propio de la ciencia ficción, de los gusanos.

Semejante proliferación, no la de los gusanos, sino la de los géneros, parece intolerable, imposible, o las dos cosas; y sin embargo se da en el texto. ¿Qué tienen en común estas ideas? Que desde todas ellas aluden, y desde ellas se puede hacer una crítica, a la idea del arte como algo reproducible. Eso es lo que une a Adán y Eva (los primeros clonadores) con la clonación misma, con el cómic (producto de masas reproducido, al cual la conciencia artística es reducido) y con el *boom* (cuya reproducción anhelada se espera y desespera). Y en el fondo, más que una parodia del *boom*, lectura en la que el texto se agotaría rápidamente, la novela de Aira es interesante porque se dirige a un problema que excede a la literatura de nuestras glorias recientes: la necesidad de encontrar una salida a ese problema.

10. Cito de la mitad de la novela, en la que Rugendas se halla en su habitación, lidiando con su nueva condición de artista físicamente destrozado, pero que todavía sigue pintando: «El cuarto se había transformado en el laboratorio de un *sabio loco*» (51, el subrayado es nuestro).

Y en *Un episodio en la vida del pintor viajero* la mezcla se puede observar también, aunque los géneros involucrados son diferentes, mucho más cercanos. 1) El arranque enciclopédico del texto, con los antecedentes biográficos de Rugendas. 2) La descripción del método de Humboldt. 3) La narración de viajes, que abunda en descripciones de las montañas y la pampa. 4) La crisis y el atroz accidente del protagonista, que demuestra, al menos en ese momento, la imposibilidad de alcanzar la totalidad de conocimiento del paisaje. 5) El carácter ensayístico/alucinatorio que cobran las meditaciones del narrador sobre Rugendas, su nueva condición de artista sin rostro, y las posibilidades de su nuevo arte. 6) El episodio de los indios y la parodia de las historias de «cautivas» que ya hemos comentado anteriormente. Y, 7) la asombrosa descripción etnográfica que cierra el texto. De toda esta mezcla, en la que el vector parece ser una cierta idea de lo que se debe considerar como científico, quizá convenga señalar que es en la categoría de narrador donde Aira se aparta descaradamente de Sábato y de la tradición de la novela de artista, cuya forma más prototípica era la de «diario» y que en Joyce y Broch alcanzaba increíbles niveles de introspección (el famoso flujo de conciencia, tan propio de una identidad en crisis y repliegue, la del artista moderno). De golpe, entendemos que es como si Aira estuviera buscando, frente a la idea al parecer invencible de la crisis del arte, una nueva forma de objetivación.<sup>11</sup> Lo cual nos lleva a otra conclusión, evidentemente.

En tercer y último lugar, ambas novelas niegan un principio estético sin el cual no se sabe muy bien cómo es posible que la mezcla genérica misma se dé: el principio de metamorfosis. El personaje artista en Aira no cambia, sino que emerge como lo que realmente es: un monstruo. A lo que asistimos es a la caída de una máscara; es el final del *Bildungsroman*, que por supuesto estaba en el origen mismo de la novela de artista, la posibilidad

11. Esto no ocurre en *El congreso de literatura*, donde Aira comienza aparentemente la narración de forma objetiva, pero en seguida se identifica con el personaje, recomponiendo –aunque de forma crítica– la subjetividad que dirige la novela de artista convencionalmente. En *Un episodio en la vida del pintor viajero*, la apuesta es más radical y también es mucho más clara la distancia.

utópica o no de que nuestra conciencia del mundo, y de nosotros mismos, aumente mediante la educación. Pero hay algo más (de lo contrario, Aira y Sábato estarían en el mismo lugar, y desde luego, como ya hemos dicho, no lo están).<sup>12</sup> Y es que ambas novelas no solo convierten al artista involucrado en un monstruo (que confiesa que lo es) sino que abrazan dicha monstruosidad y la mueven hacia delante, la unen a una cierta actitud científica, como si quisieran proponer la idea de un *arte científico*, si se nos permite el –supuesto– oxímoron. La captación de la monstruosidad artística en ambas novelas va unida al hecho de que esos artistas no se rinden, no cejan en su empeño totalizador, por más grande que sea el precio que tengan que pagar en su propia subjetividad: en *Un episodio en la vida del pintor viajero*, concretamente, se describe la cara destrozada de Rugendas cuando realiza el esfuerzo de pintar «como los órganos de reproducción vistos desde adentro» (73). Respecto al carácter científico, en el caso de *El congreso de literatura*, el rescate del exoscopio de Duchamp, que es utilizado aquí como representación de ese *arte científico*, le sirve al narrador/protagonista para destruir a los gusanos que están aniquilando a los habitantes de la ciudad (80). Al lector le vendría aquí releer por extenso todo el final de *Un episodio en la vida del pintor viajero*, en el que el narrador, casi físicamente destruido, drogado con morfina, poseído por su fiebre artística y corriendo un peligro sin duda mortal, persiste en su persecución nocturna de los indios que huyen, para poder retratarlos, hasta que lo consigue. El párrafo final es estremecedor –como si en *Zama* el protagonista mutilado hubiera conseguido su propósito de escapar– quizá el mejor que haya escrito nunca Aira, y muestra un arte desprovisto de toda subjetividad. Juzgue el lector su crueldad, su fortaleza:

En la noche de una jornada de correría, se presentaba un pintor a revelarles la verdad alucinada de lo que había pasado. Empezaron a gemir las lechuzas en los bosques profundos,

12. Una crítica a la novela de artista como las que hace Aníbal González en sus estudios, especialmente en *Killer Books*, lleva precisamente a este criticismo de corte moralista/prescriptivo, que no soluciona nada.

y los indios aterrorizados quedaban fijados en remolinos de sangre y óptica. A la luz bailarina del fuego, sus rasgos dejaban de pertenecerles. Y aunque poco a poco recuperaron cierta naturalidad, y se pusieron a hacer bromas ruidosas, las miradas volvían imantadas a Rugendas, al corazón, a la cara. Él era el eje de lo que parecía una pesadilla despierta [...]. Rugendas, por su parte estaba tan concentrado en los dibujos que no se daba cuenta de nada. Drogado por el dibujo y el opio, en la medianoche salvaje, efectuaba la contigüidad como un automatismo más. El procedimiento seguía actuando por él. De pie a sus espaldas, oculto entre las sombras, vigilaba el fiel Krause (74).

### *Conclusiones: ¿más allá de la carpa de Los dos payasos?*

En el que quizá sea el mejor artículo escrito sobre las novelas de César Aira, «Restos de la ideología: la “idea siniestra” en la literatura de César Aira», Ofelia Ros (149-169) resumía brillantemente la anécdota humorística de la novela de Aira *Los dos payasos*, la cual trata alegóricamente de representar el mismo drama que hemos descrito aquí, que no es otro que el drama de la representación artística. Así, el número entre actos que repiten los payasos, sus equívocos verbales, son una clara representación de la literatura y sus callejones sin salida, o como la llama Aira en su novela, y enfatiza Ros, del «ridículo problema de la escritura en el que se han metido» (44) y ya no nos puede sorprender la descripción de la peculiar vitalidad del gesto *payasil* de escritura infinita de su equívoco: «todos saben que afuera de la carpa, en el pueblo (es decir, en el mundo) la vida sigue, late, brilla. Aquí dentro es otra cosa, es distinto. Hay algo fúnebre, artificial, como de vida después de la vida» (44). Esta cita nos permite percibir dos realidades importantes que deben presidir la conclusión de este trayecto por la confluencia de Aira, la novela de artista, y la expresión de la monstruosidad artística. Primero, que aunque no todas las novelas de Aira parten del *Künstlerroman*, la posibilidad de una lectura alegórica es siempre aconsejada, y casi exigida, por el propio

texto. Y segundo, nos permite y obliga a una última reflexión sobre el destino final, en principio aporético, de una literatura y una crítica que parecen denunciar su propia monstruosidad, su carácter monstruoso —o, como en el caso de los payasos—, «de muerto viviente». Ofelia Ros concluía por extraer en su artículo la siguiente conclusión:

Este «ridículo problema de la escritura» en el que se han metido nos atrapa en la ideología justamente cuando creemos haber dado un paso fuera de ella. En el momento en que creemos haber encontrado la solución al problema de la ideología, denunciando sistemáticamente la falacia de todo efecto de sentido, minado por la diseminación de la palabra, entramos en una fase automática que «no anuncia nada» y que «va hacia la nada». En otras palabras, cuando creemos estar dando un paso fuera de la ideología, estamos dando un paso dentro (165).

El problema de esta declaración no es su lógica interna, que es impecable, sino algo que le ocurre a esta crítica, cuando concluye en la página siguiente algo que es bien sintomático de una contradicción interna a la que se enfrenta la crítica de obras como las de Aira (o las de Bolaño, podríamos añadir, donde este mismo problema se repite infinitas veces). Y es que justamente después de afirmar que la literatura no puede escapar de la ideología, es decir de su propio carácter monstruoso, termina por afirmarse lo siguiente: «La escritura está invitada a salir de la carpa de circo y servir para que el malentendido se multiplique, se haga más eficaz, y genere verdades que sirvan para vivir y crear» (167). Pongamos esta cita al lado de la noción clásica de ideología althusseriana, a través de la cual ella no es otra cosa que una relación ilusoria del trabajador con sus condiciones de existencia, es decir, no es sino un malentendido, y se mide en términos de eficacia y termina obviamente por confundirse con la verdad, con todo su mantra: por hacernos creer que creamos, que estamos vivos, que somos libres. Automáticamente se hace visible cual es el problema de esta conclusión, y es que no es una solución al problema, sino una negación de su existencia: en la ideo-



logía vamos de la mentira a la reproducción de la mentira. El número de los payasos (que simboliza la escritura) no puede escapar de la carpa, porque la carpa es la ideología. Fijémonos, hilando fino, en que Ros no dice que la escritura vaya a salir de la carpa, sino, como por un temor estratégico, escribe que la escritura «es invitada» a salir. La diferencia es sustancial, porque permite una oportuna interrupción justo cuando el problema real emerge: ¿es posible hacer esto? Desde Lacan, lo más probable es afirmar que no. Siguiendo las premisas que la propia crítica había establecido, con toda probabilidad, tampoco.

Llevando hasta el extremo esta idea, se podría argüir que existe una noción de ideología diferente a la que trabajaba Ros, la de Althusser, que no la de Lacan (o mejor dicho, la de Lacan traducida por Slavoj Žižek a un lenguaje comprensible) y que esta en principio anacrónica versión de la noción de ideología con la que ella, repetimos, no trabaja, se apodera de la idea de un lenguaje científico como salida simple al problema de la imbricación entre lenguaje e ideología, afirmando la imposibilidad de escapar de lo simbólico; recordemos que para Althusser, desde *Lenin y la filosofía*, el materialismo dialéctico no es sino la ciencia histórica descubierta para la liberación del proletariado, del mismo modo que la filosofía –famosamente– no era sino la lucha de clases en el terreno de la teoría. Aunque parece imposible, dados los tiempos que corren y las lecturas posmodernas de la obra de Aira que se acumulan, el análisis de la conciencia artística al que Aira nos somete en las dos novelas que hemos analizado, tanto en *El congreso de literatura* como en *Un episodio en la vida del pintor viajero*, parece conducirnos inexorablemente hacia una idea de arte-ciencia. Y esto implica un interesante punto de convergencia con el cientificismo althusseriano, del que por supuesto toda la crítica posmoderna, especialmente la de corte foucaultiano, abomina porque lo identifica precipitadamente con el totalitarismo estaliniano/el control y la disciplina de los sujetos. El propio Aira repite que el carácter de su obra es «experimental», y quizá va siendo hora de que la crítica se plantee qué significa exactamente esta palabra, o qué puede

llegar a significar, puesta en el contexto de la muerte del arte que es en el que se inserta (y nos inserta) la deriva histórica de la novela de artista. Porque lo que de ninguna manera tiene sentido es plantear que Aira recupera una idea del arte a lo Humboldt para hacerle una crítica a un sistema que lleva nada menos que doscientos años enterrado, y que nadie recordaría aquí, si no fuera porque el propio Aira ha decidido misteriosamente relaborarlo: ¿para qué matar a los muertos?

Es decir, la verdad es exactamente la inversa, la única que aquí parece tener sentido: que Aira responde a la idea de la muerte del arte, que recordemos, pretendía que el arte ya no podía encapsular el espíritu moderno, porque la verdad moderna tenía una forma científica, proponiendo una especie de arte científico, y lo afirma hasta el final, porque es lo único que puede arrancar a la literatura tanto del vacío de los payasos, como de la reproducción de los gusanos azules nacidos de la corbata de Carlos Fuentes, es esto. Y que la monstruosidad del artista, su frialdad, su falta de rostro humano, no es la verdad revelada sobre la naturaleza –oculta– del mismo, sino algo más: el precio que hay que pagar al efectuar el tránsito del arte a la ciencia, de la ideología a la verdad científica. Lo que decimos no es nuevo. Walter Benjamin soñaba con una fotografía humana que fuera al mismo tiempo arte y estudio anatómico, pero olvidó recordarnos que aceptar esta doble condición tendría, además de una dimensión claramente política (comunista) una dimensión inhumana, un precio que el artista debería pagar, al soltar el lastre de lo humano, y él mismo vio claramente y explicó con gran precisión la deriva fascista del futurismo (269-70). Porque el peligro es realmente enorme. Comparado con él, la supuesta radicalidad de la idea del «escritor en acción» solo puede producir un cierto sonrojo. Y, sin embargo, las novelas de Aira parecen apostar contra corriente por llegar hasta el final de esa monstruosidad artística-científica: ya que, como decía alegremente Joyce –solo que al comparar el protestantismo y el catolicismo– puestos a elegir entre un absurdo incoherente (seguir escribiendo hoy) y un absurdo coherente (postular un arte científico, para que la gente se ría de nosotros) parece más conveniente optar por lo segundo.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César. *El congreso de literatura*. México: ERA, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. México: Biblioteca ERA, 2010.
- Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Londres/New York: MSR, 1971.
- Bakhtin, Mikail. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 2004.
- Barthes, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Nueva York: Hill and Wall, 1976.
- Benjamin, Walter. «The Work of art in the Age of its Technological Reproducibility: Third version». *Selected Writings*. Vol. 4. Cambridge: Harvard UP, 1999, pp. 251-283.
- Butler, Judith. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. Nueva York: Routledge, 1997.
- Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- \_\_\_\_\_. «César Aira: la novela del artista». *Revista del centro de letras hispanoamericanas* V, 6-8, 1996, pp. 205-15.
- Fernández, Nancy. «El artista como crítico: notas sobre César Aira». En *Hispanamérica* 37 número 111, diciembre 2008, pp. 109-115.
- González, Aníbal. *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Killer Books. Writing, Violence and Ethics in Modern Spanish American Narrative*. Austin: Texas UP, 2001.
- Gutiérrez Giradot, Rafael. «La novela de artista en la época contemporánea». En *Tradición y ruptura*. Bogotá: Mondadori, 2006, pp. 145-166.

Gutiérrez Mouat, Ricardo. «La retórica de la monstruosidad en la narrativa latinoamericana contemporánea: un panorama crítico». En *Hispanamérica* 34 número 101, agosto de 2005, pp. 3-13.

Laddaga, Reinaldo. «Una literatura de clase media. Notas sobre César Aira». En *Hispanamérica* 30 número 88, abril de 2001, 37-48.

Reber, Dierdra. «Cure for the Capitalist Headache: Affect and Fantastic Consumption in César Aira's Argentine "Baghdad"». En *Modern Language Notes* 122.2, marzo de 2007, pp. 371-99.

Ros, Ofelia. «Restos de la ideología: la «idea siniestra» en la literatura de César Aira». En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 37.74, 2011, pp. 149-69.

Sábato, Ernesto. *El túnel*. Madrid: Cátedra, 2011.

Seller, Roberta. (ed.) *Voyage into Creativity. The Modern Kunstlerroman*. Nueva York: Peter Lang, 1992.

«LO INSIGNIFICANTE ES MUNDO».  
PRIMERA APROXIMACIÓN A LA MINIFICCIÓN  
FRACTAL DE CÉSAR AIRA

Gonzalo Hernández Baptista

A César Aira (1949), escritor argentino vanguardista, se le reconoce por su prosa prolífica y aglutinante. Esta fertilidad va en dirección opuesta a una astringencia verbal, característica de toda minificción. Los estudios de la minificción –Rojo (1997), Zavala (2004) y Lagmanovich (2006), entre otros– ponen de manifiesto que la economía del lenguaje debe ser una marca propia de esta escritura. La ficción breve de Aira tiende a ser pródiga y reiterativa en su expresión. Esta característica, ¿aleja a sus piezas narrativas menores de la llamada minificción? Si el autor es inclasificable bajo un solo marchamo, ¿se cataloga su aportación como una *rara avis* dentro del panorama de los nanorrelatos? Para dar respuesta, he desarrollado algunos aspectos en esta primera aproximación a la minificción de César Aira. En este trabajo van a tener eco las recientes teorías de la literatura fractal, enmarcadas en el ámbito de la nanofilología –Ette (2009)–, las cuales ayudarán a entender el lugar en que gravita la escritura breve ficcional del autor tratado en el presente volumen. La intención central de las páginas que siguen consiste en dilucidar los puntos fuertes por los que incluir la obra *Haikus* (2000) dentro de un canon contemporáneo, aún por acordar, de la minificción fractal en español.

*Autor menguante*

César Aira se ha vuelto un autor que podríamos calificar *menguante*, en cuanto que tiende a la brevedad en el desa-

rollo de sus obras. Sus primeras publicaciones presentaban una dimensión estándar para ser novelas: de doscientas a cuatrocientas páginas. En una entrevista con Luis Dapelo, el autor argentino afirma que «ahora, desde hace muchos años no paso nunca de las 100 páginas, sobre todo después de algunas maniobras tipográficas para agrandarlas» (45).

Dos obritas destacan por el criterio de brevedad. Su extensión reducida obliga a inventariarlas con detenimiento: *Diario de la hepatitis* (1993) y *Haikus* (2000). La brevedad que presentan hace pensar que su medio de difusión acorde sea un suplemento semanal o una revista mensual. Así, en diciembre de 2002 la revista mexicana *Letras libres* publica la versión de «Diario de la hepatitis (febrero de 1992)»: un texto compuesto por 34 fragmentos y dos diagramas, que no supera las seis páginas impresas de revista. Curiosamente, el original de este texto ya fue editado en 1993 en Argentina bajo forma de escueto libro de 34 páginas. Aquí se ponen en evidencia las maniobras tipográficas aducidas por Aira, las cuales van a servir para entender por qué no se puede establecer una minificción por medio del cómputo de páginas.

El camino recorrido por *Haikus* es el opuesto: en 1998 sale primero en un medio periódico y, dos años más tarde, en la edición en pastas duras. La revista estadounidense *Hispanamérica* publica las cuatro primeras piezas (justo la mitad de la obra) en seis páginas; mientras que, posteriormente, la editorial bonaerense Mate pone en circulación un *libello* con el conjunto de las ocho piezas, divididas entre sí en números romanos. La disposición gráfica del editor argentino hace que el cómputo total se dispare a 61 páginas. Los ocho fragmentos, menores de 900 palabras, aparecen en un contexto sobredimensionado. Bajo esta nueva fisonomía, aparece en el catálogo de la editorial bautizada como *nouvelle*, más extensa que un cuento. Sin embargo, el número de palabras la sitúa como una colección de ocho cuentos muy cortos integrados (Zavala, 2009: 122). En los estudios anglógrafos, a esta escritura breve se le denomina *flash-fiction*, a diferencia de los ultra cortos que contienen un número inferior a las dos centenas. Por un juego de relaciones internas, el libro presenta, además, un tamaño compacto, de solo 12 centí-

metros de alto. Breve por dentro y reducida por fuera, la forma se gemela con el fondo de *Haikus*, al hacerse notoria una interrelación entre el plano de la expresión y el plano del contenido.

### Haikus como obra de minificción

Tomando en cuenta «El dinosaurio» de Monterroso, como paradigma de ultrabrevidad, gracias a sus famosas siete palabras, parece osado, entonces, afirmar que *Haikus* es una obra minificcional. A partir de los años noventa, en el contexto hispánico hizo fortuna la idea de que un microrrelato se reconocía de un solo vistazo. Su publicación «no sobrepasa en ningún caso las dos páginas» (Rojo, 17). Obligado por estos corsés, entra en juego la argucia del editor para comprimir o expandir la caja de la letra, según quiera este producir un libro de seis o de 34 páginas, de acuerdo a intereses específicos. Siendo este criterio subjetivo, un cómputo de palabras aproximado puede ser un indicador más ajustable al criterio de brevedad, a la vez que que concurren otros rasgos como el carácter proteico y la fusión de géneros en su escritura. Veamos en qué consisten.

La vocación de brevedad de *Haikus* está sugerida desde el título. Como se recordará, la forma poética del haiku —o *haikú*— tiene origen en un específico rechazo a la ortodoxia de la poesía cortesana japonesa. Probablemente, el título de Aira surgió, al igual que el haiku, como respuesta a la demasiada afectación y artificiosa extravagancia de la literatura de su época (Gordon, 57-8). Los haikus, integrados en los *haikai* (que en japonés significa *humorístico, divertido*), han tenido destacados cultivadores como el maestro budista Matsuo Bashō (1644-1694) y Kobayashi Issa (1763-1828). Originario del siglo XIII, se practica hasta la actualidad en Oriente y Occidente. La aclimatación versal al español comenzó en México. Juan José Tablada fue el primer poeta en adoptarlo a nuestra cadencia al publicar *Al sol y bajo la luna*, de 1918. Posteriormente, Federico García Lorca, Jorge Luis Borges, Juan Ramón Jiménez y Octavio Paz, entre otros, también han

mostrado interés por estas «propuestas plásticas vanguardistas y neovanguardistas» (Prieto, 98). Sin embargo, César Aira trasvasa este género lírico al terreno de la narrativa, forzando un diálogo sobre la brevedad, como reconocimiento de la contigüidad entre efecto y causa, es decir: el título fronterizo alberga implicaciones sintomáticas además de referenciales.

La conformación del título de una obra de minificción adquiere un lugar destacado en ella. Pujante Cascales, al estudiar el efecto provocado en las piezas menores, destaca la estrecha relación entre el texto y el paratexto (259). Además, se puede añadir al citado estudio que el título se convierte en una advenediza guía de lectura de la obra que vendrá tras este. En un cierto sentido, el sustantivo *Haikus*, relacionado con la extrema brevedad, va a transferir las marcas que connota al resto de la obra. En un cierto sentido, *Haikus* pasa a engrosar la lista de nombres atribuidos al género, en su vertiente más iconoclasta y proteica, lo cual se inscribe en la entusiasta tarea con que los autores bautizan ingeniosamente a sus creaciones mínimas. Estos tanteos, dicho sea de paso, pasaron desapercibidos hasta que en 1984 Dolores M. Koch propuso el nombre genérico de micro-relato para los textos breves. Otras denominaciones creativas son *cuentos gnómicos*, *cuentos liliputienses*, *cuentos bonsái*, *cuentos en miniatura* o *textículos*. Todas ellas, en una u otra forma, apelan a la brevedad con que fueron concebidos.

La distancia formal entre el título y el texto, relevante en la concepción del género, la dimensión, el origen y la huella de este, abre nuevos significados deícticos de la minificción. Este mecanismo de transgresión se inscribe en la narrativa fronteriza, a lo que Violeta Rojo ha denominado un texto *des-generado*: es decir, en apariencia no es un cuento, aunque tenga sus características, ni tampoco un ensayo, ni un poema en prosa, aunque se le parezca. «Se vincula con muchos géneros a la vez, pero a ninguno de ellos en propiedad» (Rojo, 70). El mexicano Guillermo Samperio, al prologar la obra del español Rafael Pérez Estrada, afirma que «La ficción breve tiene la flexibilidad suficiente para arropar diversidad de formas de lo muy breve escrito en prosa y no se puede afirmar en rigor que represente a un género literario» (11).

La voluntad rupturista de género de César Aira, aunque desde otros climas estéticos, encuentra paralelo en la del malagueño Pérez Estrada, quien publicó sus microrrelatos bajo el nombre no menos llamativo de *novelas*, afirmando que «[e]xistan o no [los géneros], su utilización debe ser múltiple y acumulativa» (187). Es precisamente esta iteración una característica de *Haikus*. La obra breve ficcional de César Aira transgrede, pues, los estatutos atribuidos a las formas tradicionales, recurriendo, además de la iteración, a la fractalidad y la exposición serial, rasgos expuestos más adelante en apartados separados.

### *Iteración y circularidad*

El libro en cuestión se presenta como una forma narrativa experimental, siendo este un laboratorio de voces en sordina, de conflicto supeditado a la exposición y de género trasgredido. Básicamente, Aira propone la reclamación de una deuda no satisfecha a través de ocho inectivas que exigen monotématicamente su pago. La narración persuasiva hace presente una voz obstinada en arrancar al *vos* interlocutor una finalidad: «devolveme la plata que me debés» (9). Este imperativo, sin duda, el más reiterado en la exposición serial, se convierte en el eje sobre el que pivota la narración. Apoyado en una retórica elocuente, solicita con insistencia el resarcimiento de «una cantidad casi ridícula, una bicoca» (10). En este sentido, por su forma reiterativa y aglutinante, la narración no se expone «de una manera rigurosa y económica en sus medios» (Rojo, 88). El texto, sin embargo, hace gala de su carácter proteico, por el que establece relaciones intertextuales con la literatura denominada *alta* —los haikus, el teatro, el aforismo— y con otras formas consideradas populares, como el folletín y el noticiero, de los que llega a establecer una parodia. El trasvase de un género a otro en el mismo texto aporta peso al carácter híbrido. Como ya quedó apuntado, va tejiendo la obra por medio de una negación sistemática de los géneros establecidos para afirmar otra modalidad discursiva: la minificción.

Lejos de la concisión expresiva que identifica a los microrrelatos, el discurso de *Haikus* presenta los meandros propios de Aira. Más que una escritura telegráfica (cuentos ultracortos), se trata de una acumulación de pliegues. Imbricada a peripecias de infancia del narrador (24) y de otros agentes tales como el deudor (31) o los compatriotas que fallecieron por un golpe de calor (36), la narración adquiere sentido diegético por una notable acumulación de secuencias. En un cierto punto, la voz del adeudado llega a admitir que su insistencia «tiene algo de obsesivo» (16). Uno tras otro, los focos narrativos subsisten junto a renovadas versiones del imperativo o de otros sintagmas diseminados dentro de la prosa: «me dejás hablando solo» (21) o «pagame ya» (25) o «el tiempo está loco» (50). Estas mínimas variaciones sobre un mismo tema son comparables, en el marco de la música clásica contemporánea, a los alargamientos que el compositor estadounidense Steve Reich popularizó en la década de los sesenta: una composición musical producida por las constantes reiteraciones de un mismo motivo. Dando una vuelta de tuerca, Reich permutó la sincronización de los planos por un modelo solapado de *Phasing*. Canciones como *It's gonna rain!* (1965) o *Come out* (1966) están grabadas sobre dos o más canales que coinciden, al principio, al unísono. En las siguientes repeticiones se desincronizan y las reverberaciones se convierten en ecos. Reich se distancia de la cuestión melódica prefiriendo patrones rítmicos. Este minimalismo musical rompe, pues, la armonía *áurea* de proporciones equilibradas. Aquí, pocos elementos se repiten en continuación y según se van reproduciendo se desdoblán, lo que da origen al *looping*. En el texto de Aira, la repetición constante, con una mínima diferencia en cada ocasión, provoca un *looping* narrativo generado por la ramificación de una secuencia seleccionada, su posterior iteración y una sorpresiva —a veces humorística— intercalación del tema.

Esta repetición machacona no es gratuita. Tiene, por el contrario, una motivación consustancial: «[c]on vos, repetir es la única forma de hablar. A ver si me entendés por fin: pagame la plata que me debés. Pagá, y me callo para siempre» [29]). La deuda originada por el impago de una minucia («unos pocos pesos, pocos para vos» [37]), arrastrada ya durante años, man-

tiene en pie una situación asimétrica entre deudor y adeudado, la cual anula, de nuevo, la *divina proporción* clásica, descrita en el siglo xv por el italiano Luca Pacioli y expuesta como búsqueda del equilibrio matemático entre las partes de un todo. Por un lado, un ser indolente y sordo («lo peor es que lo sabés, y no te importa» [9]) desatiende a quien, del otro, se ve sin recursos y empujado a un reclamo desesperante («[a] esa impotencia me han reducido» [10]). El adeudado, pues, lleva a cabo una pormenorizada reclamación con una sonora falta de respuesta obtenida.

Al mismo tiempo, si el *vos* no habla, no tiene espacio para responder a la interpelación. Este vínculo inarmónico pone nuevamente de manifiesto el estado de desigualdad entre el *yo* y el *vos*. Ambas representaciones están expuestas como entes contrarios. Así, el adeudado ocupa un macroespacio de poder discursivo pero un microespacio de poder económico; mientras que el deudor es el reflejo inverso, como visto a través de una cámara oscura. El empoderamiento asimétrico del discurso oral va a continuar hasta el final del desengañado monólogo, porque las cosas no van a cambiar. Recurrir a esta configuración dialógica, perpetuada en la conclusión, convierte el texto en un simulacro de neutralización epifánica (Zavala, 2004: 61), entendido como una conversación inerte entre personas ausentes. El empoderamiento de la oralidad evidencia la dimensión genérica del texto fronterizo al establecer varios puntos de anclaje con las artes escénicas. La teatralidad del texto es evidente desde que el adeudado está «ensayando para [sus] adentros el discurso de reclamo» (37). Las indicaciones textuales se evidencian en apelativos constantes («antes no me escuchaste, [...] guacho hijo de mil putas» [21]) y una conciencia de usar el canal con que se dirige al destinatario («[n]o quiero hablar más. [...] Ahora no voy a hablar más. Voy a actuar» [44]), aunque no sea necesariamente el único que puede escuchar.

Junto a la singularidad teatral, también se evidencia un carácter lírico que va más allá del solapamiento del título a la obra en prosa. La capacidad poética está relacionada con la fractalidad, específicamente a la hora de conjugar imágenes sugerentes para representar el todo dentro de una parte. Un ejemplo,

que puede valer tanto como otros, expresa la apelación de que le va la vida en aquella deuda.

Todo cabe en el instante presente; en cada gota de sudor que vierto en estos días interminables de privaciones me va todo mi pasado de mala suerte, y se anticipa un futuro en el que las cosas no podrán sino empeorar (11).

A modo de Quevedo, que con memorable esticomitia incluye presente, pasado y futuro en la unidad métrica (*Soy un fue, y un será, y un es cansado*), Aira propone una imagen fractal que aúna los tres órdenes de la temporalidad cronológica en una sola gota de sudor. La ruptura del orden secuencial del tiempo se deja ver un poco antes, cuando expresa su intención de «[g]ozar del presente, cualquier presente» (10). A este respecto, el desequilibrio entre formas y proporciones también se revela en el momento de considerar el impago como «la totalidad simbólica que encierra nuestra pequeña deuda pendiente. Por eso esta plata que te reclamo es tan importante para mí, aunque sea tan poca [...], una moneda nada más seguiría siendo mucho» (11). En este sentido, lo diminuto —una moneda— se hace enorme, y el devenir de toda su vida concentrado en tan nimio cobre.

### Fractalidad

La iteración descrita y la ruptura de los órdenes y sus magnitudes ponen en relación con la definición provisoria que Yvette Sánchez realiza de *fractal*: una «repetición de formas similares a distintas escalas» (144). La situación asimétrica se ejemplifica cuando la voz narrativa afirma que se está mirando en «un espejo deformante» (29). La relación antitética y desproporcionada lleva a recordar la forma irregular que proponen los fractales. De hecho, la etimología refleja que *fractus*, en latín, significa *irregular, quebrado*. Una relación, por lo tanto, desarmónica y abismada a un continuo repetirse a causa de la circularidad temporal propuesta.

Paniagua define la literatura fractal como aquella que busca a través de la repetición «una dinámica [...] de lo circular» (1).

La deuda y la apelación al tiempo (cronológico y atmosférico) aparecen en cada una de las ocho partes y, en sucesivas acumulaciones, preludian lo que vendrá en la conclusión: la perpetuación del relato: «ahí vamos a estar nosotros dos, como siempre, yo pidiéndote mi plata, vos haciéndote el sordo, asándonos y cagándonos de frío alternadamente» (61). En última instancia, la iteración de los elementos anticipa el final circular. Cada pieza fractal lopera. Un ejemplo, la prolepsis incluida en el fractal séptimo: «[e]stamos en la molienda de los años, el círculo se cierra a fuerza de repeticiones inmemoriales, después del frío viene el calor, después de la lluvia el sol» (49). En otras palabras, la suma de los ciclos temporales subraya una iteración circular que induce a la ruptura de las relaciones secuenciales y proporcionadas. Cada una de las ocho piezas fractales son entidades discursivas independientes que comparten unidad temática, genérica y estilística.

### Minifcción de exposición

La narratividad, contar una historia, el elemento necesario para engrosar las filas de los microrrelatos, queda relegado a un segundo plano. Esta salida de los reflectores no denota la carencia de una trama, sino más bien que el contenido conflictivo queda desplazado por la notoriedad de la exposición. Como en otras ocasiones, la voluntad de Aira reside en separarse del canon propuesto unas décadas antes por su compatriota Julio Cortázar. «Algunos aspectos sobre el cuento» (1970) recoge la charla ante un público cubano. Ahí habló de tensión e intensidad como partes integrantes de la estructura del cuento. La orografía narrativa de Aira se mueve por los senderos de la escritura laxa, desprovista de recursos de suspense, de apariencia improvisada. «Me gusta escribir sin saber muy bien a dónde voy, o sea, todo va contra el cuento en mí» (Dapelo, 45), afirma en la entrevista señalada, a pesar de que sí existe tensión en *Haikus*, al menos estructural, ya que se transgreden los límites genéricos, convirtiendo el texto en una

narrativa fronteriza. Más que una minificción de argumento, esta holgura en la concesión narrativa, propia de la prosa novelesca (Premat, 49), me lleva a pensar en estas piezas menores como unos entes narrativos diferentes, a los que podríamos llamar *minificción de exposición*, prominentemente iterativa. No deseo caer en la obviedad, pero conviene deslindarla de otros textos breves expositivos como los prospectos, las instrucciones, las goyescas (microensayos), en cierto sentido los artículos o los comerciales, entre otros.

Una minificción *de exposición* como la presente concentra una carga manifiesta del estilo del autor y de la idea nuclear del texto. Ambas son reconocibles, aun extrapolando la minificción de su contexto original. Este punto tiene su relevancia, ya que la presencia de los rasgos estilísticos, genéricos y temáticos en cada una de las partes apunta directamente a la fractalidad, por medio de una sinécdoque superior que compone el texto: cada parte representa independientemente de las demás el todo. El citado tropo está íntimamente ligado con la fractalidad, y propone una división que descompone la organización causal de contigüidad, dando origen a una cierta sensación caótica. Un fragmento ya no es consecuencia del anterior (anafórico) ni tampoco implica el que sigue (catafórico); es decir, se rompe el orden secuencial. Cada pieza fractal convive con otras, en una serie dinámica de repeticiones.

### *Obra de literatura fractal*

Tras las analogías ya esgrimidas, analizaré ahora la pertinencia o no de considerar *Haikus* como parte de la llamada *literatura fractal*. Este membrete, amalgama de la expresión artística y científica, viene utilizándose en los últimos años para definir una expresión caracterizada por su recursividad, aquella capacidad de contener el todo en cada una de sus partes. Cuando es necesario exponer esta circunstancia, aparecen imágenes de gran plasticidad visual como una punta del brócoli que reproduce en sí misma a la totalidad, la roca que recuerda las

formas de la montaña o la hoja del tilo que imita la copa del mismo (Sánchez, 144). En este repaso no puede quedar ignorada la sugestiva metáfora de Cortázar al referirse al cuento como una semilla con un árbol dormido dentro: la parte, de nuevo, incluye al todo, lo que implica, además, que lo fractal no es exclusivo de la minificción.

La estrategia de repetición de un segmento inaugura el juego de las escalas diferentes. Si una parte fractal tiene recursividad, su cadencia es constante y puede reproducir en tamaño diferente una totalidad. Mandelbrot, el matemático francés que en 1975 propuso el término base, se refería a una «longitud infinita, por no ser diferenciables» una parte de la otra (Talanquer, 25). A la hora de aplicar los presupuestos matemáticos a la literatura, Zavala subraya: cada fractal que integra un texto puede ser leído de manera independiente a la unidad (2004: 77), pues «contiene rasgos genéricos, estilísticos o temáticos que comparte con los otros de la misma serie» (2004: 135).

La literatura fractal propone una visión del arte en las periferias de la perfección clásica. La armonía y el equilibrio secuencial quedan como rémoras a abolir. Las proporciones naturales dejan de tener consistencia y se desecha la relación de simetría. Ahora las dimensiones tienen sentido con independencia de las demás. La llamada *sección áurea* matemática que establecía un equilibrio entre las partes y el todo queda emborronada. Una primera consecuencia implica echar por tierra la perfección compositiva. La prosa de Aira se adhiere a este fin a través del uso de las tendencias vanguardistas. A este respecto, su vanguardia se aleja de la estética política de los años 70 y de la transgresión preñada de saberes psicoanalíticos o teórico-literarios. También toma distancia de la ficción macedoniana de Ricardo Piglia y de la negatividad adriana de Juan José Saer. Su base, pues, está en el surrealismo: Marcel Duchamp y Raymond Roussel (Contreras, 14).

La literatura fractal ofrece un sentido último itinerante; es decir, la naturaleza del texto «se desplaza constantemente de una lógica secuencial o aleatoria a una lógica intertextual» (Zavala 2004, 64). Gracias a Zavala sabemos que los cuentos muy cortos son estructuras metafóricas que corresponden al «monó-



logo interior o la estructura alegórica» (2004: 92). ¿Qué sucesión de metáforas comprende, pues, este texto ácrata? Siguiendo a Ette, la literatura es un «medio de acumulación cambiante, interactivo y por ende productivo del *saber vivir*» (2009: 112). Habrá que valorar la presencia en la literatura de un segmento fractal que mantiene una visión de conjunto sin desdeñar una autonomía determinada.

En una reflexión metaficcional sobre el devenir y la acción, Aira expone: «[p]equenas causas, grandes efectos» (42). Este podría entenderse como un aforismo de la minificción en general, y de la literatura fractal en específico. La vocación de la brevedad no solo se expone en el paratexto, *Haikus*, sino que también se reflexiona dentro del texto, otorgándole un carácter proteico. Tras una meditación, la misma voz concluye «lo pequeño es grande, y lo insignificante es mundo» (38). Este, digamos, aforismo concentra en sí una proclama fractal sobre el contraste de las dimensiones.

Son varios los motivos por los que se colige que la relación de esta obra con la literatura fractal abre nuevos espacios para la minificción. Este primer acercamiento a la minificción fractal de César Aira puede ser un comienzo abierto a otros investigadores que quieran expandir esta categoría de estudios perteneciente a la nanofilología.

### *Hacia una conclusión*

A pesar de que el editor catalogó la obra como *nouvelle*, *Haikus* (2000) de César Aira propone ocho cuentos muy cortos integrados. Las características fronterizas que presenta este texto proteico, metaficcional y recursivo crea espacios propios en la literatura fractal y en el estudio de la minificción. Cada pieza, denominada justamente *fractal*, concita en su interior una unidad estilística (apelativa, expositiva, caótica, oral), genérica (mezcla de cuento, ensayo, teatro y carácter lírico) y temática (la deuda, la iteración, la circularidad). Estas minificciones *de exposición* son experimentos narrativos breves en los que el

conflicto queda en segundo plano en beneficio de la exposición de unos hechos (apelaciones, comentarios, recuerdos, etcétera). A su vez, muestran una sinécdoque constante, motivada por la iteración y la circularidad de los enunciados, que originan un *looping*. Además, el título designado para esta serie de fractales, *Haikus*, puede ser representante sintomático de cómo se relaciona la minificción con otros géneros.

## BIBLIOGRAFÍA

Aira, César. *Diario de la hepatitis*. Rosario/Buenos Aires: Bajo la luna nueva, 1993.

\_\_\_\_\_. «Diario de la hepatitis (febrero de 1992)». En *Letras libres* número 48, diciembre de 2002, pp.12-7.

\_\_\_\_\_. *Haikus*. Buenos Aires: Mate, 2000.

\_\_\_\_\_. «Haikus». En *Hispanamérica* número 79, abril de 1998, pp. 99-104.

Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira. Ensayos críticos*. 1ª ed. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2002.

Cortázar, Julio. «Algunos aspectos del cuento». En *Ciudad Seva*. Recuperado de: ciudadseva.com, n. d., 15 de septiembre de 2014.

Dapelo, Luis. «Entrevista. César Aira». En *Hispanamérica* número 107, agosto de 2007, pp. 41-53.

Ette, Ottmar. *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación. Nuevas perspectivas transareales*. Guatemala: F&G Editores, 2009.

\_\_\_\_\_. «Perspectivas de la nanofilología». En *Iberoamericana* número 36, 2009, pp. 109-26.

Gordon, Samuel. «La influencia japonesa y caligramática en las formas poéticas breves latinoamericanas». En *Revista de la Universidad de México* número 530, marzo de 1995, pp. 57-61.

Lagmanovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006.

Paniagua, Pablo. «¿Qué es la literatura fractal?». En *Literatura fractal*. Recuperado de: literaturafractal.blogspot.com,

Pérez Estrada, Rafael et al. *El levitador y su vértigo*. Madrid: Calambur, 1999.

Pujante Cascales, Basilio. «Minificación y título». En *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, 2008.

Premat, Julio. «Los relatos de la vanguardia o el retorno de lo nuevo». *Cuadernos de Literatura* número 34, julio-diciembre de 2013, pp. 47-64.

Prieto, Julio. «Less is more: bondades de lo breve en el Río de la Plata». En *Iberoamericana* número 36, 2009, pp. 97-108.

Reich, Steve. «Come Out». *Steve Reich 1965-1995. Box set*. Pat Metheny. Nonesuch Records, s.f. CD.

\_\_\_\_\_. «It's Gonna Rain!». *Steve Reich 1965-1995. Box set*. Pat Metheny. Nonesuch Records, s.f. CD.

Rojo, Violeta. *Breve manual para reconocer minicuentos*. México: UAM, 1997.

Samperio, Guillermo. «Rafael Pérez Estrada: el transgresor en el trampolín». En *Antología de breve ficción*. Jaén, España: Berenice, 2010.

Sánchez, Yvette. «Nanofilología. Miniaturización fractal». En *Iberoamericana* número 36, 2009, pp.143-54.

Tablada, Juan José. *Obras*. México: Centro de Estudios Literarios UNAM, 1971.

Talanquer, Vicente. *Fractus, fracta, fractal: fractales, de laberintos y espejos*. México: FCE, 2009.

Zavala, Lauro. *Cartografías del cuento y la minificación*. Sevilla: Renacimiento, 2004.

\_\_\_\_\_. «Para estudiar las series de narrativa breve». En *Revista Enunciación* número 14, enero, junio de 2009, pp. 122-34.

PERINOLA, AUTOR DE *SOBRE LA NATURALEZA*

Alexandra Saavedra Galindo

### *1. Los géneros literarios*

Con la obra *Parménides* (2006), una vez más, César Aira se sirve de diversas estrategias narrativas para solicitar del lector una forma diferente de entender la literatura. La obra reúne todos los requisitos formales que tradicionalmente permitirían clasificarla como novela. No es oportuno en este momento desplegar todas las posibilidades del elusivo concepto de *novela*, pero sí es el de señalar qué otros géneros sí dejan su huella formal en esta obra: la biografía, la historia literaria, el ensayo y hasta el uso de variados recursos metaficcionales. *Parménides* es una novela cuya materia prima, el mundo de su referencia, es la propia literatura, tanto por lo que se refiere al mundo explícito sobre el que se habla, el mundo intelectual y literario que hizo posible la existencia del autor presocrático griego (griego de la Magna Grecia, es decir, de Italia) al que se conoce como Parménides, como sobre el propio asunto que mueve el interés por acercarse a ese mundo. También es una obra que indaga sobre qué es la literatura o, de forma más específica, qué es la creación literaria. Una de las consecuencias del planteamiento de la obra lleva al lector a considerar la posibilidad de desestabilizar la aparente firmeza de los géneros literarios y la de cuestionar las formas tradicionales de entender no solo las narraciones, el proceso creativo, sino a sus autores y a los lectores. En *Parménides* la propuesta desestabilizadora es múltiple, nace del título mismo del texto y se halla presente

con palmaria evidencia en toda la obra. Aira plantea, por medio de uno de los elementos paratextuales más importantes de los libros, el título, una primera duda, una inquietud sobre el tipo de obra con el que se enfrentará el lector. Utilizar «Parménides», el nombre de uno de los filósofos presocráticos más importantes, como título de una obra, bien puede sugerir que este sea un libro de tipo biográfico, un relato histórico, un ensayo filosófico o cualquier otro género de índole académica, una tesis, o un subgénero, un ensayo periodístico, que cupiera bajo el paraguas del nombre del filósofo griego. Pero el título no sugiere de forma inmediata que la obra sea, precisamente, una novela. El paratexto advierte al lector de que se prepare a dejar de lado los prejuicios e ideas tradicionales sobre los géneros y se acerque al texto con cualquier idea menos la de que bajo ese título va a hallar una novela ni aquello que, bajo las formas tradicionales, se entiende como novela.

El título sugiere a los lectores que esta es una obra dirigida a los interesados en la filosofía presocrática o en las vidas de los filósofos, algo que recuerde a Diógenes Laercio, una diestra mezcla de estudio biográfico y divulgación doctrinal. No debe olvidarse que uno de los diálogos de Platón llevaba el mismo título que la obra de Aira, *Parménides*. Se trata de un diálogo de la época de madurez de Platón, un diálogo de difícil interpretación en el que Platón hace hablar a Parménides con otros filósofos griegos. Esta obra, se ha dicho, es una recreación levemente anacrónica, ficticia, de un diálogo entre Parménides, Zenón, Sócrates y Aristóteles. El diálogo se entreteje, en alguna medida, con las biografías de los dialogantes y con las proyecciones de estas biografías. El contenido del *Parménides* platónico es elusivo y complejo y sus meditaciones, entre otras, sobre lo uno y lo múltiple, están sembradas de suficientes adinatas como para confundir al más sutil dialéctico. Como César Aira, Platón se propone hacer una interpretación del Parménides histórico a través de sus ideas o de sus escritos. Cuando el lector ha sido persuadido para pensar que leerá, de mano de César Aira, una obra sobre Parménides, una obra en la que el filósofo griego será protagonista o, al menos, el protagonista será algún homónimo

de aquel, la inquietud desemboca en una nueva incertidumbre. Con la primera frase del libro, se abre un nuevo camino: «Esta es la historia triste y fatal del escritor Perinola» (Aira, 2006: 7). La obra no es, pues, una historia sobre el pensador griego Parménides, o lo es solo indirectamente. El filósofo Parménides no será el narrador ni el protagonista, será un personaje secundario, elusivo, distante, quizá algo turbio. La historia de esta novela será una «historia triste y fatal» de un poeta, un escritor todavía joven, «aunque ya estaba empezando a dejar de ser joven» (Aira, 2006: 7), un poeta que comienza a conocer el éxito y a gozar de cierto reconocimiento como autor, un tal Perinola. Sin embargo, el título de *Parménides* y la presencia del personaje Parménides en las páginas de la novela están justificados.

Este personaje, Perinola, del que se sabe que es escritor, posee un nombre que, sin duda, no pasará inadvertido al lector. Debe tenerse presente que, en la literatura, el nombre tiene obvias implicaciones pragmáticas, ya que por medio de él muchas veces se reconocen e identifican, anticipadamente, algunas características de los personajes; al igual que los títulos, los nombres predisponen al lector. «El nombre de alguien es un *yo objeto*, una *enunciación de indicios*, [...] el elemento eje de un proceso de comunicación diferente del intercambio lingüístico, pero tan fundamental como este» (Christin, 2001: 14). De manera que no ha de ser extraño que César Aira, al llamar «Perinola» a un personaje, al personaje principal de la novela, esté buscando anticipar al lector algo en un sentido no muy diferente de lo que pudiera anticipar el propio nombre de Parménides y es que una *perinola* es, además de un nombre propio, una «peonza pequeña que baila cuando se hace girar rápidamente con dos dedos un manguillo que tiene en la parte superior. El cuerpo de este juguete es a veces un prisma de cuatro caras marcadas con letras y sirve entonces para jugar a interés» (RAE). El nombre propio del autor, Perinola, da nombre a una pieza que sirve para un juego, para el juego de la peonza, pero puede servir también, con el mismo nombre y ligeras variaciones morfológicas, para un juego de azar, para un juego al que pueden apostarse cantidades de dinero. La *peonza*, vinculada etimológicamente al *peón*, es un juguete en manos

de niños, es un juguete al que se le hace bailar, moverse, girar sobre su eje; de modo acaso no muy diferente en que el peón, el de infantería, es el soldado que obedece las órdenes de sus mandos. El *peón* es también la «persona que actúa subordinada a los proyectos e intereses de otra» (RAE). La peonza es el juguete en manos de los niños, en manos de quienes solo ven en el instrumento el juego, en manos de aquellos a quienes no puede pedírseles la responsabilidad plena del adulto.

### *El autor y el personaje*

Perinola, el protagonista de *Parménides*, es un juguete en manos de Parménides, el filósofo griego presocrático. Perinola es una peonza que da vueltas desde la primera hasta la última página, y es también un peón que recibe el encargo de redactar un libro que firmará otro, el libro que será la obra maestra de Parménides, *Sobre la naturaleza*. El relato de César Aira es la historia de una suplantación, porque Perinola recibe el encargo de «asumir la voz y el pensamiento del “autor”, es decir, de Parménides» (Aira, 2006: 36). Perinola es solo un joven poeta que recibe ese encargo que nunca resulta del todo claro. Aparentemente, Parménides es un rico ciudadano de Elea, involucrado en asuntos públicos, quien, no teniendo tiempo para dedicarse a las labores intelectuales, se sirve de Perinola para escribir la que será esa gran obra que lo convertirá en autor, en escritor. El deseo de ser autor, de ser un autor literario, no es una afición insólita entre los poderosos, es un movimiento de la voluntad nada infrecuente en quien posee ya una relevancia pública notable: Parménides, el filósofo, es un hombre muy rico que desempeña cargos públicos en su comunidad.

Lo curioso del encargo es que Perinola nunca sabe si fue contratado para proporcionarle las herramientas estilísticas que permitan a Parménides escribir ese libro o si, por el contrario, debe ser él quien escriba la obra con la que, más tarde, Parménides obtendrá el reconocimiento:

Perinola que hasta entonces se había limitado a asentir con gestos o con algún balbuceo, le hizo una pregunta: ¿su trabajo sería el de mentor literario en general, o el de colaborador en la redacción de este libro? O, en otras palabras, ¿Parménides quería aprender a escribir, o solo se proponía escribir este libro?

Era por demás evidente que a Parménides no se le había ocurrido preguntárselo, pero aun así, su respuesta fue inmediata: —Las dos cosas (Aira, 2006: 15).

Parménides, el filósofo presocrático, es en esta obra de César Aira un impostor, es un autor que se sirve del trabajo de otro mientras que él solo pone en la obra su propio nombre, pero no escribe ni una sola línea del texto. Parménides usa a Perinola, lo contrata, pero al mismo tiempo lo convierte en su peón, en la peonza con la que juega al azar del mundo literario. Lo convierte en lo que el propio Perinola reconoce como una especie de simulacro. Perinola participará en un proyecto que, quizá, será el comienzo de una nueva costumbre artística: un *ghost writer*. Finalmente, lo único que quiere Parménides es un libro, un libro que lleve su firma, «porque sí. Porque estaba de moda, porque era lo único que le faltaba para terminar de dorar su prestigio» (Aira, 2006: 17). El elemento de la firma empieza a hacer evidente que esta novela se inserta en lo que, actualmente, se denomina como literatura metafictiva. Con el elemento de la firma se discuten varias cosas. La primera tiene que ver con qué hay detrás del trabajo y la figura de un *ghost writer*. Una segunda está relacionada con quién puede considerarse o no un escritor y, finalmente, la tercera, se pregunta por lo que se encuentra detrás de la firma de un libro. Las posibilidades pasan por la idea de la fama literaria, el asumirse como otro, la autenticidad de la vida del escritor, entre otras. Pero, de forma eminente, la novela de César Aira cuestiona la idea de autoría. Aceptar la posibilidad de que Perinola fuera el autor del poema del filósofo Parménides implica aceptar el hecho de que la obra de este, equivocadamente atribuida a él, se haya leído durante no pocos siglos de forma incorrecta en lo relativo a aspectos fundamentales de la interpretación. No es difícil percibir que dudar sobre la

autoría de Parménides arroja dudas relevantes sobre el sistema de autoría y de autoridad, sobre la responsabilidad del autor, sobre el consenso social e intelectual, sobre el ordenamiento de la transmisión de los bienes intelectuales, sobre la tradición. Dudar de esa atribución hace insostenible todo el ecosistema literario, pone su supervivencia en tela de juicio. Más aún, en el quehacer intelectual de los dos últimos milenios hay al menos dos elementos que, según el relato de César Aira, llevan la funesta marca de la falta de honradez intelectual, la de la autoría apócrifa, y la marca del fraude aliado a la casualidad, pues Perinola da por sentado y acaso descubre con algo de horror que un público crédulo aceptará como genialidades lo que no son sino deliberados y provocadores despropósitos. El equilibrio entre estos dos puntos es interesante. Es de sobra conocido el efecto que sobre los creyentes, en la tradición y transmisión de los textos religiosos, tiene o puede tener una tradición apócrifa. La de los evangelios apócrifos, por ejemplo. Al igual que es no menos conocido el interés que tiene el hecho de que un autor, el nombre de un autor, sea ese lugar que da sentido a través del consenso a un cuerpo de doctrinas que, en su caso, puede incluir disparates a los que protege la atribución de ideas a aquel nombre que las justifica, las explica y las ampara.

Perinola es consciente de que con el encargo que ha recibido, probablemente, se esté inaugurando una nueva profesión:

De pronto cayó en la cuenta de que era el primer hombre que debía enfrentar este dilema. Si en el futuro se generalizaba esta curiosa profesión que estaba inaugurando (de escribir para quienes no supieran hacerlo), él sería el primer antecedente, el antecedente de todos los antecedentes en los que se basarían los oficiantes para sus tratos, que entonces ya estarían sistematizados y tarifados. Y sería un antecedente secreto, porque desde ya empezaba a adivinar que Parménides firmaría él solo el libro, y los que en el porvenir recurrieran a esta clase de servicios también preferirían mantenerlos en las sombras, como un «fantasma» (Aira, 2006: 25).

Hasta aquí, la novela es una obra que, en la tipología de los estudios metaficcionales propuesta por Francisco Orejas (2003 *passim*), puede vincularse directamente con la literatura metaficcional que emplea procedimientos como los de la «novelización del quehacer narrativo», esto es, una narración en la que están explícitos los procesos de escritura y lectura dentro de las obras. Es decir, que son los textos en los que de forma deliberada el autor construye dentro de la ficción un mundo en el que se da cuenta de los métodos y procedimientos que permiten la escritura de un texto. En este tipo de narraciones el «autor real», por medio de la voz de un «autor ficticio», explica cómo se desarrolla el proceso de escritura de una obra literaria.

### *Los recursos metaficcionales*

A partir de la anécdota del contrato que hace Parménides con Perinola y de la configuración del oficio de *ghost writer*, se despliegan ante el lector nuevos recursos metaficcionales. El libro que escribirá o que «ayudará» a escribir Perinola llevará el título *Sobre la naturaleza*, que es el título de la obra del Parménides histórico, el filósofo presocrático. El relato de César Aira, ya se ha dicho, es el relato de una suplantación. Parménides, el filósofo, resulta no ser el verdadero autor del poema filosófico *Sobre la naturaleza*. A lo largo de la obra, *Parménides*, el lector asiste a la redacción fortuita y circunstancial del poema, que resulta haber sido escrito a medias por el impreciso y azaroso impulso de Parménides mismo y con la aportación de las dudas, indecisiones y atrevimientos de Perinola, quien, falto de dirección, en la mayor incertidumbre, escribe el libro en parte como burla, en parte como provocación, en parte como forma de ponerse a prueba a sí mismo, como respuesta al reto de su propio oficio. De esta manera, en la novela de Aira se manifiestan otros dos tipos de procedimientos metaficcionales: los recursos paródicos e hipertextuales y la *mise en abyme* «simple». Por medio del uso del primer procedimiento, César Aira permite una reflexión sobre los códigos formales

del quehacer literario. Los comentarios que Perinola realiza sobre la elaboración de la obra, elaboración para la que ha sido contratado, se convierten en ejercicios de crítica literaria que mueven la novela hacia los terrenos de los textos críticos, de manera que la novela es, también, un ejercicio de crítica; es decir, que la novela se desdobra con dos finalidades, la de llevar a cabo una crítica de los fragmentos del poema del filósofo Parménides y la crítica de la creación fragmentaria de Perinola. Por otra parte, con el segundo procedimiento, la incorporación de un libro dentro de otro, con el uso de un procedimiento de «Puesta en abismo», se le facilita al, por decirlo así, «autor real», a César Aira, desarrollar reflexiones sobre la elaboración narrativa, por medio de la voz de un personaje-autor. Al mismo tiempo que permite al «lector real» enfrentarse con su equivalente narrativo. Pero, curiosamente, también se podría hablar de una *mise en abyme* «infinita», ya que no se trata solo de un libro que se escribe al interior de otro libro. No es solo que *Sobre la naturaleza*, sus fragmentos y su proceso de elaboración se encuentren al interior de una novela titulada *Parménides*. Además, advierte el narrador de Parménides, hay un tercer y hasta un cuarto texto. Textos de los que nada se podrá saber, porque no se llegarán a conocer jamás. Son los siguientes:

[...] el poema de Perinola, el suyo, no la sarta de disparates que había escrito «para Parménides», el poema del que estaba lleno en ese momento «diría» todos sus pensamientos, hasta los que no había pensado. No solo los pensamientos en sí, sino su encadenamiento, sus transformaciones, sus blancos [...] O quizá no. Quizá diría otras cosas, que quedarán siempre en el misterio. Nunca lo sabremos, porque no escribió su poema. No por falta de ganas, sino porque una triste fatalidad se lo impidió (Aira, 2006: 114-115).

Del mismo modo, existe sin existir el libro que Parménides tenía en el pensamiento al contratar a Perinola, pero del que, obviamente, tampoco se sabe nada. Parménides «rara vez descendía al terreno de lo concreto» (Aira, 2006: 81), y el amanuense nunca llega a tener una idea muy clara de qué es

lo que realmente aspira a «escribir» el eminente ciudadano griego, aunque, este último «lo tenía todo pensado, y, más que eso, lo tenía “escrito” en el pensamiento, tanto le había estado dando vueltas en la cabeza. No pasaba día en que no se le ocurriera algo, no había casi hora del día en la que no asomara a su conciencia el anhelado proyecto, siempre con luces más nítidas, más urgentes» (Aira, 2006: 14-15). No obstante, este último texto es, quizá, el más misterioso de todos. La novela de Aira está íntegra en las manos del lector, los restos del poema por el que se conoce al filósofo griego aparecen una y otra vez al interior de *Parménides*, la obra de Perinola no llega a ser escrita, pero sí se reflexiona sobre ella y sobre lo que el poeta aspira a incluir en ella; por su parte, el anhelado proyecto literario de Parménides se queda solo en un proyecto construido y escrito en su imaginación, porque, en cualquier caso, él tomará lo escrito por Perinola y lo hará suyo. Perinola será quien escriba *Sobre la naturaleza*, la gran obra de Parménides. Pero todo ello, este conjunto de obras incompletas y fragmentarias, los terceros y cuartos textos implícitos, ocupa la biografía completa de sus autores reales o ficticios. Como en el caso de *La vida nueva* (2007), en *Parménides* todo objetivo es inalcanzable, toda esperanza se frustra, todo deseo se niega, toda empresa está condenada al fracaso. El resumen de cada vida se convierte en la reseña de un permanente estado de diferimiento.

### *Principios de la creación*

En cierta forma, el texto trae a la mente del lector el caso de «Pierre Menard, autor del *Quijote*». Casi podría haberse titulado esta obra como «Perinola, autor de *Sobre la naturaleza*». Mediante el sencillo expediente de inventar una nueva autoría, ajena a la atribución tradicional del poema, «Parménides autor de *Sobre la naturaleza*», el novelista argentino invita al lector a considerar el poema no como si lo hubiera escrito, ciertamente, Parménides, sino un poeta, Perinola, que acepta escribir el

poema por un salario que recibirá de Parménides. Sin embargo, este pre-Menard lo que se propone hacer es restituir el sentido original que la exégesis y la crítica han ocultado al acumularse sobre el texto. Investiga el sentido que otorgan las marcas de nacimiento, la genética textual. Borges se enfrenta con el texto del pasado desde el presente. Aira se propone precisamente lo contrario, despojar al texto de toda la densa materia exegética con la que han ido cubriéndolo siglos de interpretación. Los lectores sucesivos no han hecho sino acrecentar los errores. Aira deja expuesto que la confrontación entre cualquier exégesis y las intenciones del autor, vale decir, las intenciones de la lengua y los grupos sociales que a través de esta se expresaban, conocidas en el momento de la creación, es funesta para la historia de la filosofía o para la historia de la literatura. No es solo que la historia se re-esciba en forma paródica, sino que se socava la confianza en cualquier hermenéutica del texto que desconozca el punto de partida de los textos. Habría que señalar que la intención de la que se habla no es una reducción subjetiva de ese principio intencional que actúa siempre en la obra verbal artística y en toda comunicación. Lejos de ello, la novela de César Aira muestra cómo están presentes en la redacción del libro las circunstancias fortuitas de la biografía del autor, la sociedad en la que vive, la familia, sus erráticos impulsos creadores y, ciertamente, intelectuales, la burla paródica de quien conociendo el oficio por dentro se niega a aceptar la solvencia de los que se forman ideas ingenuas sobre la creación literaria. Es el propio César Aira quien otorga una validez generalizable a su obra. El primer capítulo de *Parménides* concluye con una frase entre comillas que alude a una cita. Después de celebrar una primera entrevista con Parménides, el filósofo, el político, quien le encarga formalmente que escriba una obra para él, Perinola siente que se ha comprometido con algo que determinará su vida futura:

Adivinó que el resto de su vida recordaría este momento como uno de esos instantes del destino, milagrosos, en equilibrio

sobre una línea invisible, una conjunción de azares irrepetibles, «la cima de lo particular» (Aira, 2006: 21).

He aquí que «la cima de lo particular», estas palabras que César Aira escribe entre comillas, es la primera parte de una cita bien conocida del narrador francés Marcel Proust: «En la cima de lo particular florece lo general». No se trata de una cita de su obra, una cita más, una cita repetida de forma rutinaria, sino que se trata de una cita a la que ha otorgado cierta celebridad el hecho de que su sentido haya sido reelaborado por Roland Barthes.

Proust, desde luego: teórico en acto de la intensidad individual. Cito entre muchas otras frases: Sainte-Beuve: «Para mí, la realidad es individual; no es el goce con mujeres lo que busco, es tal mujer; no es una bella catedral, es la catedral de Amiens». Y esta bellísima expresión (carta a Daniel Halévy, 1919, Kolb, 246): «En la cima de lo particular florece lo general». *La cima de lo particular*: este también es el emblema del haiku. Sobre todo porque todo va a depender del pasaje (del reemplazo) de lo Particular por lo Individual (bloque clásico de la persona) (Barthes, 2005: 83-84).

En el momento en el que Perinola se dispone a aceptar el encargo de Parménides, su decisión se sirve de una frase que, a su vez, se sirve del anacronismo para restaurar la unidad del tejido intelectual y artístico. Perinola, el ficticio amanuense de Parménides, a través del narrador, a través de César Aira, cita a Marcel Proust. Perinola y Proust se dan la mano, pero se dan la mano en relación con un hecho, el de lo singular, que solo puede ser entendido en su eficacia si se relaciona con lo general. La decisión de servirse de esa frase no es, ciertamente, del presunto Perinola histórico, sino del narrador de la obra. Mediante una más o menos reconocible alusión literaria llegan a la novela de César Aira, Proust y Sainte-Beuve, la catedral de Amiens, los haiku y Roland Barthes. Mediante esta forma de relación, al lector se le advierte de que hay algo en la presunta autoría apócrifa del poema de Parménides que llega hasta el presente. La comunidad de intereses es también una comunidad de intereses



desde el plano de lo negativo. Lo particular, la catedral (Amiens), el género literario (el del haiku), va a depender, según Barthes, del pasaje y reemplazo por lo individual. Lo particular, el poema de Parménides, nunca fue reemplazado por lo individual, por el contexto personal que hizo posible el poema. César Aira escribe la historia íntima, posible, del proceso de creación del poema de Parménides. La catedral (Amiens) y el género (haiku) son manifestaciones de lo anónimo, eso que Barthes denomina lo particular. Lo individual es atribuir una autoría a una obra. En este sentido, César Aira propone una nueva forma de entender la historia de la literatura: lo individual es generalizable, es también particular, en el sentido que a esta palabra le da Barthes. Parménides y Perinola son un ejemplo. Perinola es la posibilidad individual de lo particular de Parménides. La historia de la literatura abunda en nombres respecto de los cuales podría llevarse a cabo una operación no muy diferente. El problema de lo general y lo particular, aplicado a la creación literaria, abarca la tradición literaria occidental, desde Parménides hasta los escritores del siglo XXI.

### *El lugar del canon*

Son muchos los elementos que pueden y deben valorarse en el planteamiento metafictivo que hace César Aira en esta obra. Pero hay algunos que afectan, notablemente, a uno de los asuntos que mayor debate suscitaron en el último tercio del siglo XX: el debate sobre el canon. Hay un aspecto de la formación del canon que no está presente en la obra de Aira: el relativo a la voluntad de representación que debe ofrecer el canon. Pero hay otro que, dentro del canon recibido, sí atrae la atención de César Aira: el problema que se relaciona con los criterios de formación y validación del canon. De la forma más sencilla posible, se trata de la importancia que puede atribuirse al problema de la evaluación estética de las obras de arte. Si se sigue la descripción del proceso creativo de la obra, *Sobre la naturaleza*, sobresalen en este los elementos fortuitos, paró-

dicos o burlescos. Desde el punto de vista de la recepción del texto, el horizonte de expectativas se despliega en dos planos diferenciados. La atribución de la autoría a uno u otro, permite leer la misma obra de forma completamente diferente. Sea, por ejemplo, este fragmento del poema de Parménides, *Sobre la naturaleza*:

[989] Conocerás la naturaleza etérea y, también en el éter,  
 todas  
 las señales y los efectos destructivos de la pura y clara  
 antorcha del sol y de dónde se han engendrado;  
 también te enterarás de las obras errantes de la luna  
 de ojos redondos  
 y de su naturaleza, y conocerás también el cielo circundante:  
 de dónde ha nacido, y cómo la Necesidad, conductora,  
 ha forzado  
 a mantener a los astros en sus límites.  
 [990] Cómo la tierra, el sol y la luna,  
 también el éter común, la Vía Láctea y el Olimpo  
 insuperable, así como la fuerza cálida de los astros,  
 son impulsados a nacer (Eggers, 1978: 455-456).

Las intenciones del autor, de sus primeros lectores, en este fragmento, se le aparecen al lector contemporáneo sepultadas bajo la pesada carga de la exégesis que han ido añadiendo los siglos. Sin embargo, lo que según Perinola une a estos versos con su causa desencadenante es el siguiente razonamiento:

No valía la pena ponerse a pensar cuál le gustaba más; aunque no quería ir a las más trilladas. Puso algo así como el Universo está hecho de Luz y Oscuridad, lo que era bastante neutro.

Claro que no debía quedarse en generalidades o no conseguiría sus propósitos. De modo que acto seguido pasó a concretar: la luz venía del Sol... Le pareció demasiado idiota y estuvo a punto de tachar, pero se contuvo. La idea no era ponerse muy quisquilloso, sino hacerlo. Además, podía justificar al Sol completando el listín de cuerpos celestes, y anotó la Luna, las estrellas, la Vía Láctea, y, ya que estaba, el espacio que los

separaba, el éter. Y la tierra, cómo se iba a olvidar de ella, además, le daba el enlace para pensar en las cosas que había en la tierra (Aira, 2006: 38).

El lector que compara los dos textos, el que hace explícitas las intenciones del autor y el fruto de esas intenciones, tiene la obligación de comparar dos procesos paralelos: uno de ellos aspira a instaurar una doctrina sobre la verdad y el conocimiento del mundo, otro, mediante la exposición de las motivaciones, desvela una distancia grande entre lo que se dice y el mundo del que se habla. Se suele llamar ironía a este segundo proceso. El segundo proceso invalida las pretensiones del primero. Su confluencia dialéctica es imposible. El canon, en la versión extrema de su crítica, se crea mediante un ejercicio de autoridad que, en el fondo, si se entiende bien lo que quiere decir César Aira, puede prescindir del texto mismo al que se canoniza.

La conformación del canon, la validación que se hace de las obras que lo conforman, su inserción en la tradición y la calidad de ellas se discute de diferentes formas a lo largo de *Parménides*. Gracias a las reflexiones de Perinola se materializan algunos de los problemas sobre los que César Aira ha escrito durante décadas y que, de forma recurrente, hacen parte de su obra literaria. La corrección o revisión de los textos como sinónimo o garantía de calidad, el nombre del autor o la marca que se construye detrás de su firma, las renovaciones artísticas, la experimentación narrativa y, en definitiva, el procedimiento de creación, son problemas y ejes temáticos que más que atravesar el argumento de la obra, terminan convirtiéndose en las ideas que la hacen avanzar. La calidad es importante, porque es una aspiración de todo escritor, pero deja de ser importante cuando se considera su importancia relativa en la formación del canon.

El autor argentino siempre ha estado más interesado en hacer literatura que en la calidad de esta. A veces, incluso, se ha sentido mucho más atraído por cómo ocurre el proceso de creación de las obras de arte que por su contenido o sentido. La descripción, reflexión y elaboración literaria de los obstáculos con los que los

escritores deben enfrentarse toman cuerpo en Perinola. Al ya no tan joven poeta le han encargado un libro diez años atrás. «Pero ¿qué libro? ¿Un libro sobre qué?» (Aira, 2006: 92), se pregunta el propio Perinola sorprendido al entrever que Parménides siempre ha tenido una respuesta: un libro sobre «cualquier cosa», repite aquel a lo largo de la novela, un libro que lleve por título *Sobre la naturaleza*, «...escribir un libro, que preservara el tesoro de su experiencia, que conjugara sus ideas sobre los seres y los hechos del mundo, etcétera» (Aira, 2006: 28). Es decir, lo importante no es qué dirá el libro, sino el proceso al que se está enfrentando el autor al escribirlo: el procedimiento. En un libro que lleve por título *Sobre la naturaleza* puede haber cualquier cosa, el universo y el mundo, lo general y lo particular, la norma y el accidente. Lo importante no es el contenido de ese objeto cultural que le otorgará fama a Parménides, lo importante es que el libro puede viajar lejos y llevar a recónditos lugares el nombre del autor, lo importante es que la escritura sirve para fijar, «era la escritura la que fijaba lo idéntico, una sola vez, mientras que en el lenguaje oral reinaba la variación, y el sentido surgía de la diferencia» (Aira, 2006: 27). No obstante, afirma Aira a través de Perinola, «lo raro más bien era ese escrúpulo de escritor de variar las formas, inútilmente». Se hace así explícito el recurrente interés que tiene el autor argentino en las formas de renovación artísticas, una renovación que, constantemente, se halla ligada a la elección del tema o a las formas en las que se elabora la obra de arte, a lo que César Aira considera como «el procedimiento» y, más adelante, como algo casi irrelevante, a la valoración que se haga de ella.

### *El autor y la autoría*

Para Aira, el artista no es el que escribe una novela, compone una pieza musical o pinta un cuadro, el verdadero artista es el que inventa un procedimiento para hacer arte.

Desde esta perspectiva, podría decir que el artista que no adopta ningún procedimiento, que sigue solo los dictados

de su inspiración o su talento, está gozando de un simulacro de libertad, y en realidad es un esclavo o un robot, atado de pies y manos, dominado, teleguiado, por entidades tan sospechosas (por misteriosas y oscuras) como la inspiración o el talento. El procedimiento es por definición claro, transparente; si lo obedecemos, sabemos a qué estamos obedeciendo. En cambio si obedecemos al talento, por ejemplo, no sabemos a quién estamos obedeciendo, y quizás estamos siendo ultracondicionados por determinaciones inconscientes o sociales. El procedimiento es la creación de un juego personal de condicionamientos, analógicos, alegóricas, lo que sea; como maqueta o miniatura de la sociedad o el universo. El procedimiento definitivo sería el que permitiera hacer arte automáticamente, dándole la espalda al talento, la inspiración, las intenciones, los recuerdos; en una palabra a todo el siniestro bazar psicológico burgués. Es la salida, al fin, de la individualidad. Lo que hace posible que el arte sea hecho por todos, no por uno (Aira, 1993: 6-7).

César Aira, también crea un procedimiento para Perinola. Se trata de un procedimiento, aparentemente sencillo, pero que termina impulsando la creación de su obra. Perinola lo único que hace es sentarse ante una mesa, fingir que escribe, escribir algo para que el efecto sea más real y, finalmente, sin darse cuenta, escribir. Es esa ficción de escritor lo que termina convirtiéndolo en un escritor auténtico. Ambos impulsos, la impostura y la voluntad artística, están presentes en él. Ambos son los responsables últimos de cualesquier formas de creación de las que pueda presentarse como autor. Una palabra lleva a un verso y cuando su autor reconoce que los versos probablemente no tendrán sentido escribe los versos anteriores que explican y despejan el sentido de los ya escritos. Luego alterna entre el comienzo y el final, de manera que todo surge de unos versos centrales que, hace poco, eran la nada, el sinsentido y la farsa. Perinola recuerda que la elaboración de su obra, aunque lejana, siempre ha sido así: «del más pequeño agujero de la imaginación podían salir figuras y palabras sin fin, una riqueza innumerable por la que no había más que dejarse llevar [...] Bastaba tocar la nada con la punta del dedo para que brotara el todo» (Aira, 2006: 97). Curiosamente, el procedimiento que sigue

Perinola se asemeja mucho al que, enfáticamente, ha alentado y seguido el propio Aira, el procedimiento del *continuo*.

Mariano García (2006: 32) señala que el *continuo* airiano debe entenderse siguiendo las nociones del continuo leibniziano. La obra se conforma a través de la articulación de fragmentos. La narración, la teoría, la filosofía, el discurso ensayístico, el científico, el religioso y, en algunos casos, el autobiográfico, sirven todos ellos a Aira para componer el todo con el que la obra individual romperá sus propios límites. En ese sentido, para Perinola, el significado de la historia o la profundidad del contenido no tiene ninguna importancia, solo es una excusa escrita que le permite seguir escribiendo. Los fragmentos, las piezas serán importantes en la medida en la que permitan articular un todo.

De modo que tenía que inventar una historia que no fuera historia. A pesar de que la aparente contradicción, tal cosa no tenía mucho misterio. La mayoría de las historias no eran historias. Le pareció que lo más simple era enlazar unas cosas con otras desde una vaga proclama de conocimiento. «Sabrás esto, y cuando lo sepas sabrás esto otro...» De ese modo tematizaba el encadenamiento mismo; ahí había un chiste secreto, porque quien se proponía saber era él mismo, y *el texto era su herramienta*. (Las cursivas son mías.)

Este recurso le daba al texto un aire muy adecuado de presentación o introducción. Solo en ese sentido se lo podía tomar (moderadamente) en serio. Aunque en el fondo seguía siendo una gran broma (Aira, 2006: 41).

En el primer intento de escritura, el amanuense inicia el poema haciendo una enumeración, «un listín de objetos entre los que su patrón pudiera elegir» (Aira, 2006: 40). La enumeración se convierte rápidamente en un relato en potencia cuando se remite a todo lo que se halla en torno a ese punto inicial desde el que se inició la enumeración. El funcionamiento de este procedimiento depende de la articulación que se haga de todos los elementos, prestando especial atención a evitar los vacíos. «Darle una función activa a algunos elementos, y remitirse a los otros objetos auxiliares y adversos, para que

la historia aparezca» (Aira, 2006: 41), dice Perinola. Como en los postulados de Leibniz, el secreto radica en el todo, en asegurar la continuidad. No obstante, acierta a señalar García que en el *continuo* airiano, en la construcción de su poética «se tiende a evitar las construcciones simétricas» (García, 2006: 37). Ese interés por lo asimétrico se relaciona directamente con la forma en la que avanzan sus obras y justifica o explica los finales, muchas veces juzgados por críticos y detractores como trancos, absurdos y apresurados. Su forma de escritura, la de Aira y, directamente, la de Perinola, es un método que «supone también una forma de salirse de lo literariamente correcto, de lo esperable o previamente valorable, es decir, para Aira, de la “literatura buena”» (Contreras, 2002: 129). El procedimiento, el *continuo* airiano, se impone al contenido o a la calidad de este. A César Aira le interesa la obra en la medida en la que es resultado de un proceso, de la búsqueda y la exploración de las formas para llevarla a cabo. Incluso si el *continuo* es, como se ha visto, una colección de fragmentos.

La calidad no preocupa ni a César Aira ni a Perinola. Llegado el momento, el amanuense escribe. La única preocupación que expresa abiertamente Perinola es la que está vinculada con poder escribir, pero no con la calidad de lo que escribe. «Quizá el problema de los escritores era que siempre querían hacerlo bien, siempre querían escribir “en serio”, y podían pasarse la vida sin empezar» (Aira, 2006: 112), dice el amanuense casi al final de la novela. Los versos se acumulan con poco o ningún sentido, pero él considera que esto es una ventaja porque así se expande el espacio en el que pueden materializarse un sinfín de interpretaciones. Sujeto al contrato de Parménides, Perinola escribe en dos momentos y en ambos las ideas fluyen porque no existe una presión ante la crítica. Perinola no será el que firmará el libro. Él no escribe en serio, solo trata de descubrir lo que se oculta en el pensamiento de su patrono. Escribe como lo hace a modo de parodia de su necesidad por incluir todo. Pero no deja de sorprenderle que, escribiendo así, «hubiera escrito algo bueno sin querer. La mera idea era desestabilizadora [...] Las intenciones no habían sido poéticas ni por un segundo. Pero

quizá le faltaba aprender eso: que las intenciones no contaban. Quizá escribir era siempre escribir, y la calidad se decidía en otra órbita» (Aira, 2006: 46). Tampoco les importa, ni a Perinola ni a Aira, tener un plan de escritura. El autor argentino, convertido en Perinola, intenta reivindicar el hecho de que no es cierto que los escritores siempre sepan sobre qué van a ser sus libros, incluso antes de escribirlos. «Había hecho mal en burlarse de su amigo: todos los escritores hacían lo mismo, y gracias a ese punto ciego existían los libros», dice Perinola casi al terminar la novela. La elección aleatoria de materiales en el arte plástico o, en la literatura, de temas y procedimientos, no pretende otra cosa que renovar y refrescar las formas para hacer arte. Sacar al arte de su estado de inmovilidad e impulsar por medio de la sencillez un nuevo aire que permita más libertad estética, de manera que cualquier tema puede ser un buen tema literario. Recuérdesese que

si a partir de Borges se renueva la idea de que los temas literarios son pocos y repetidos, con idéntica evidencia somos testigos de que la literatura practicará una serie de variaciones sobre esos temas y que la «calidad literaria» se concentrará en el virtuosismo puesto en esa variación más que en la elección o la invención del tema (García, 2006: 81).

De esta manera, el libro que escribe Perinola puede decir o no decir nada, puede tener o no tener sentido, «todo podía pasar por un fragmento de un libro que nunca había tenido nombre ni tema ni intención» (Aira, 2006: 95), lo realmente relevante es todo lo que ha experimentado para poder escribir el libro y las formas que ha empleado para hacerlo.

### *La escritura y el escritor*

Finalmente, hay otro factor interesante en el proceso de escritura que transforma a Parménides de un eminente ciudadano griego en un pensador y escritor. Es el que se relaciona con el hecho mismo de qué significa ser escritor, qué significa

realmente ser escritor. «Perinola había quedado con la convicción de que todo lo que quería era escribir su libro. Volverse escritor estaba fuera de cuestión, dijera lo que dijera» (Aira, 2006: 23). Eso quiere decir que escribir un libro no convierte al autor en escritor. La obra en sí misma no lo convierte en escritor. Pero el cuestionamiento recae con la misma fuerza en Perinola, porque mientras el libro de Parménides se va postergando año con año, otro tanto ocurre con su propia obra, «su poesía, la justificación de su existencia» (Aira, 2006: 93), ha quedado suspendida desde el momento en el que se convierte en el amanuense de Parménides. El autor de *Sobre la naturaleza* no es el autor que él mismo quiso ser, tampoco lo será para el mundo, pues será otro quien firme su obra. Este giro, el de la no existencia del escritor si no existe su obra, también se relaciona con lo que Perinola cree que mueve a Parménides a contratar sus servicios. «Es decir, recuperar una autenticidad de vida y pensamiento que solo la escritura podía darle» (Aira, 2006: 53). De tal manera que la existencia de los dos personajes se implica mutuamente. «Tuvo un movimiento de simpatía hacia Parménides: gracias a él, usándolo como excusa, había escrito. “Si Parménides no existiera, tendría que inventarlo”, se dijo. Todos los poetas debería tener su Parménides» (Aira, 2006: 112). Uno de los personajes, al menos, alcanza la meta que se había propuesto alcanzar. Parménides tiene su poema *Sobre la naturaleza*. Perinola, sin embargo, se convierte en el personaje de una biografía en la que se le convierte a él en el autor de *Sobre la naturaleza*. Perinola, por su parte, piensa que Parménides, en cierta forma, ha sido su dios. Al parafrasear la afirmación de Voltaire, «si Dios no existiera, sería necesario inventarlo, pero toda la naturaleza nos grita que existe», Perinola puede ser irónico, pero a la vez afirma que su creación la han hecho posible las extrañas e imprecisas instrucciones de Parménides y que su obra, su aportación, la de Perinola, es algo más que un juego. Parménides es su dios, es el agente desencadenante de su aportación literaria. ¿Quiere decir Perinola, además, que la estructura del sistema de autoría y de autoridad literaria no es revisable? ¿que está bien constituido

como está constituido? Quizá esto sea llevarlo demasiado lejos, pero al lector le queda la duda de saber cuál habría sido el destino de la obra de Perinola si no la hubiera aceptado como suya Parménides. Al morir Perinola muere el autor y la obra se queda sin atribución reconocible. Visto con cuidado, *Sobre la naturaleza*, el poema que escribe Perinola, aunque ha sido pagado, previamente, por Parménides, tampoco le pertenece a este último. Hay un vacío en torno a la idea de «autoría» que lleva a preguntarse a quién pertenece la obra. Así, César Aira, problematiza la existencia de una obra cuya autoría se desconoce y cuestiona lo que esta representa en la literatura. A propósito, Dámaso López indica que:

La desaparición individual o física del autor, su no-presencia, no destruye la virtualidad de su autoría. Los escritos, los textos, no «funcionan» de manera incondicionada; si el autor físico desaparece, se le busca un sustituto de forma inmediata, puede ser «el autor», la «poética», el contexto, la superestructura ideológica o la abstracción a la que el lector desee acogerse [...]. Por supuesto, el «funcionamiento» de un texto es independiente de «lo que se llama el autor del escrito» [...] pero mi forma de comprensión variaría enormemente, sabría algo más o algo diferente sobre *La Odisea* y sobre *Mío Cid* si supiera algo más sobre las condiciones de creación de ambos poemas, sobre su autoría (López, 1993: 30).

Este elemento, el de la autoría, es un elemento que no debe dejar de llamar la atención, sobre todo si se piensa en el contraste que existente entre el interés que ha demostrado el escritor argentino entorno a lo relacionado con su identificación como autor, sus constante apariciones como personaje-creador y sus autoficciones, y la escritura de una obra en la que un autor muere y ante su muerte, se presenta la posibilidad de que su obra quede sin autor reconocible, con un falso autor o con una atribución autoral equivocada. No hay que olvidar también que, como señala Dámaso López, la autoría es un criterio con el cual se determina el valor de una obra en el mercado. La identificación de la obra hace que, muchas veces,

se extiendan o asimilen las características del autor en la obra que lleva su firma.

Al comienzo de la novela Perinola se muestra consciente del proceso de suplantación en el que se involucra al ser un *ghost writer*, pero cuando el amanuense empieza a escribir lo apura la urgencia de «terminar con el simulacro [...] Escribir para otro implicaba borrarse uno mismo como autor: malo para la vanidad, pero al menos rápido como toda desaparición» (Aira, 2006: 102). Perinola es al final de su vida el autor secreto, anónimo, que nunca quiso ser ni pretendió ser, pero, peor aún, para él mismo y para el mundo, nunca fue ese escritor futuro anunciado por el poeta con talento, esa joven promesa que, misteriosamente, dejó de escribir. Parménides, gracias a Perinola, fue al final de su vida el autor que se propuso ser, pero que, de verdad, nunca fue.

## BIBLIOGRAFÍA

Aira, César. *Parménides*. Barcelona: Random House Mondadori, 2006.

\_\_\_\_\_. «Ars narrativa». Leído en la Segunda Bienal de Literatura Mariano Picón Salas. Mérida: Inédito, 1993.

Barthes, Roland. *La Preparación de la Novela. Notas de Cursos y Seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1984.

Christin, Anne-Marie. (Comp.) *El nombre propio. Su escritura y significado a través de la historia en diferentes culturas*. Barcelona: Gedisa, 2001.

Eggers Lan, C. y Juliá, V. E. (eds.) *Los filósofos presocráticos griegos*. En *Parménides* (vol I). Madrid: Gredos, 1978.

García, Mariano. *Degeneraciones Textuales. Los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.

López García, Dámaso. *Ensayo sobre el autor*. Madrid: Ediciones Júcar, 1993.

Orejas, Francisco G. *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco/Libros, 2003.

## TERCERA PARTE

MODOS DE HACER RIZOMA:  
OTROS TEMÁTICAS AIREANAS

## ANIMALIDAD, ANIMAL Y ANÓMALO EN TRES TEXTOS DE CÉSAR AIRA

Alejandro Lámbarry

Existe un gran número de animales en la obra de César Aira, en este artículo hemos seleccionado tres tipos que consideramos clave para la comprensión de su proyecto literario. Se trata de un animal que funciona como símbolo en la novela *La liebre*; y adquiere, por medio de una traducción hipotética, la voz narrativa en el cuento «El hornero» y el protagonismo en la novela *Dante y Reina*. Si tuviéramos que resumirlos en una primera frase introductoria, diríamos que se trata, en los tres casos, de un animal demasiado humano que logra desestabilizar por medio del humor los discursos de la identidad, el lenguaje y la animalidad como otredad reprimida, creando en su lugar lo que Sandra Contreras define como un realismo de etnografía anticipada.

Empecemos con la novela *La liebre*. El artículo de Florencia Garramuño «La liebre, de César Aira, o lo que quedó de la campaña del desierto»<sup>1</sup> estudia la novela desde un ángulo histórico. Afirma Garramuño que *La liebre* deconstruye los estereotipos nacionales por medio de una operación de sabotaje al género de la novela histórica. Tenemos en el inicio de la novela a Clarke, un naturalista inglés del siglo XIX de excursión científica en la pampa argentina. Este viaje, nada extraordinario para su espacio y tiempo, pronto se ve subvertido por una trama cercana al absurdo. El animal, la liebre legibreriana, representa en menor escala esta misma operación de sabotaje. Al introducir

1. Véase Garramuño, Florencia. «La Liebre De César Aira,» o, lo que quedó de «La Campaña del Desierto». En *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana* número 24.48, 1998, pp. 149-158.



a un animal típico de la zona de la pampa nos ubicamos en un verosímil realista, que cambia cuando descubrimos que el animal es en realidad una señal física, gracias a la cual los protagonistas descubren ser miembros de una misma familia: Clarke es un indio argentino, hijo de Juana Pitiley y del cacique Cafulcurá; su compañero de viaje Álzaga Prior resulta ser hijo de Clarke; su guía, el gaucho Gauna, resulta ser el tío de Álzaga Prior y hermano de Clarke; y así sucesivamente. La novela histórica se convierte en melodrama familiar y los personajes, estereotipos con los cuales se construyó la identidad argentina en el siglo XIX terminan siendo parientes cuyo rasgo distintivo es una marca corporal con la figura de una liebre. Esta figura animal funciona, por tanto, como símbolo de la arbitrariedad en la construcción de la identidad en los personajes: el pasaje de lo esencial a lo performativo. Al saberse inglés, Álzaga Prior cambia su espontánea bonhomía por reserva flemática; Clarke se vuelve efusivo; y Gauna, el gaucho salvaje, descubre su sensibilidad refinada. En «César Aira y el exotismo», Gutiérrez-Mouat<sup>2</sup> afirma que en *La liebre* se desarrolla la creación de una lengua exótica, es decir, una lengua con apariencia de ser extranjera. Su lectura se da desde los formalistas rusos y la desterritorialización del lenguaje oficial según Deleuze (otro referente importante sería el vanguardismo del cual Aira es gran conocedor). Se trata en ambos casos de un lenguaje que renueva la estética y el proceso creativo, que impresiona al lector por su aparente arbitrariedad: todo puede suceder en tanto que obedezca a la verosimilitud narrativa.<sup>3</sup> Garramuño y Gutiérrez-Mouat se refieren a un mismo proceso que actúa en diferentes registros: identidad y lenguaje.

Regresemos a la temática de la novela. *La liebre* narra la historia del naturalista inglés Clarke que se introduce en la pampa

2. Véase Gutiérrez-Mouat, Ricardo. «César Aira y el exotismo». En *Cuadernos de Literatura*. (vol. xvii), 2013, pp. 250-252.

3. César Aira explica lo que entiende por verosimilitud: «No es realismo sino verosímil donde se crea una fantasía y el lector acepta un contrato: "Lo voy a creer porque está bien explicado", y a partir de ahí se puede dejar volar la fantasía» (Dapelo, 46); y: «Diría que el verosímil es el centro de todas mis preocupaciones como escritor. Buscarlo, lograr un verosímil que sirva para lo que estoy haciendo» (Alfieri, 25).

en búsqueda de la liebre legibreriana. Su viaje adquiere un giro inesperado al verse involucrado en las guerras internas de los indios mapuche. Estas guerras son cruentas e incomprensibles, en ellas se retrata el estereotipo del indio como un ser infantil e irracional. Para ahorrarse el esfuerzo, los indios nunca apuntan al disparar sus armas, disparan al azar matando a aliados y a enemigos. Además los indios son borrachos, tontos y machistas; es decir, son todo lo que los colonizadores querían que fueran para justificar su exterminio. Pero en este terreno de claros y oscuros, Aira planta la semilla de la incertidumbre. Los diálogos que mantienen Clarke con los indios evidencian la imposibilidad de la interpretación correcta. La comunicación que se establece entre el inglés y los indios, empañada por la influencia de hierbas alucinógenas, termina invariablemente en digresiones y explicaciones infinitas. Por ejemplo, el cacique Cafulcurá explica que la palabra gobierno en su lengua significa también camino, pero solo un camino zigzagueante, que a su vez se vuelve una forma «particular de la línea recta» (38); la palabra ley significa, a su vez, atreverse, sugerir, extranjero, saber, palabra y mapuche (36). Durante su primer encuentro con Cafulcurá, Clarke cree escuchar gritos de alguien que ha visto la liebre legibreriana. El indio le explica que sí pudo haber escuchado tal cosa, pero que también pudo haber sido un error de interpretación. Desesperado, sale a entrevistar a unos jóvenes que presenciaron el evento:

Los jóvenes resultaban más corteses, más racionales, seguramente porque lo eran menos según las normas indias. Le dijeron que efectivamente una liebre blanca «blanco» se decía con la misma palabra que «gemelo» había levantado vuelo, y ellos creían haberla localizado allá arriba. Ahora bien habían usado una palabra extra, un enclítico («iñ») después de «levantar vuelo», que indicaba el pretérito de un modo algo enfático. Podía significar «hace un minuto», «hace mil años», o «antes» (41).

El lenguaje de los indios mapuche escenifica las teorías lingüísticas sobre la arbitrariedad del signo y la indecidibilidad derridariana. Entre la ciencia del naturalista inglés y la mística mapuche se construye un binomio inestable. Podríamos decir

que los signos lingüísticos cargan consigo un listón casi infinito de connotaciones. El «buen» usuario se encargaría de cortar este listón con base al contexto en el cual se introduce el diálogo, pero los indios mapuche vuelan en el cielo de las digresiones. Su comunicación deja de ser pragmática, convirtiéndose en un lenguaje poético:

De tanto rumiarlo, habían llegado a dominar toda una lógica de los continuos, y eso había que tenerlo muy en cuenta cuando sucedían cosas incluso muy intrascendentes. Los mapuches estaban creando continuos todo el tiempo, y tal era su virtuosismo que ya ni siquiera usaban conectores visibles o virtuales, sino que al continuo mismo lo hacían cumplir esa función (44).

Podríamos entender el continuo como una variante del devenir de Deleuze. El filósofo francés explica este concepto como el deseo de actuar en contra de las instituciones centrales, establecidas o que pretenden establecerse; la imposibilidad de convertirse en algo nuevo y asentarse sobre una nueva certidumbre. El cambio es la clave, llegar al borde, a la frontera, al tercer espacio.<sup>4</sup>

El hecho de que Deleuze utilice a la figura del animal para describir el devenir, al igual que lo usa Derrida como puerta de salida del significado trascendente, revela el deseo de enfrentarse a una otredad radical. Se trata de la última frontera del humanismo occidental: cruzar la frontera de la especie implica entrar en un terreno inexplorado que ya no podrá definirse con el lenguaje de la razón. ¿El lenguaje de los mapuche es la respuesta de Aira a este lenguaje de la indecidibilidad? ¿Los mapuche son la encarnación del devenir-animal deleuziano? Su misticismo casi panteísta, su pensamiento libre de lógica coincide con estas teorías, pero sirve, a su vez, de justificación a una realidad

4. «Podríamos decir que el devenir-animal es un asunto de brujería, 1) porque implica una primera relación de alianza con un demonio; 2) porque ese demonio ejerce la función de borde de la jauría animal a la que el hombre pasa o deviene, por contagio; 2) porque ese devenir implica en sí mismo una segunda alianza, con otro grupo humano; 4) porque este nuevo borde entre los dos grupos llevará el contagio del animal o del hombre al seno de la jauría» (Deleuze, 302).

sumamente cruel e injusta.<sup>5</sup> Conceptos como el devenir-animal bien pueden describir cierta realidad con imágenes poéticas; pueden significar atreverse, sugerir, extranjero, palabra y mapuche (36), y a su vez no significar nada. El problema se encuentra después en la posibilidad de cambiar dicha realidad.

Hay un elemento claramente irónico en el hecho de que la liebre no aparezca en ningún momento en la novela que la lleva como título. De acuerdo con Linda Hutcheon, la ironía es un significante con dos significados, uno de los cuales no se menciona aunque es indispensable conocerlo para entender la ironía.<sup>6</sup> La liebre, favorito de los magos infantiles, es el telón de fondo frente al cual observamos el mecanismo de sabotaje a la historia oficial y a la construcción identitaria que señala Garramuño; la elaboración de una poética de lo exótico desde el extrañamiento del lenguaje propuesto por Gutiérrez-Mouat; y la teoría posestructuralista del devenir-animal. Es decir, detrás de la seriedad de las herramientas teóricas provenientes del centro de poder intelectual, Aira descubre una liebre señalando uno de los grandes problemas y desafíos de la teoría aplicada al producto cultural: el hecho de ser solo metáfora. Imposible escapar del lenguaje, la historia, la identidad y la teoría. Sí se puede en cambio descentralizarla, parodiarla con el fin de regresarle su potencial para describir el producto cultural dentro de un momento histórico posible de ser modificado. El símbolo animal es el significado ausente de la ironía que nos escamotea el mago-narrador. Detrás del lenguaje y la guerra de los mapuche, la novela histórica que finaliza en melodrama familiar y la construcción de la identidad argentina, se alcanzan a ver unas orejas de liebre.

Vayamos ahora al cuento «El hornero», incluido en *Relatos Reunidos* (2013). La figura que antes sirvió de trasfondo irónico, ahora adquiere la voz narrativa, y con ello hablamos también de cierto nivel de agencia. Los estudios animales, como gran parte de las teorías de origen posestructuralista, responden en gran

5. Se nos dice de ellos que: «pueden darse el lujo de mentir con la verdad» (Aira, 1991: 50).

6. «The unsaid is other than, different from, the said.... Put in structuralist terms, the ironic sign would thus be made up of one signifier but two different, but not necessarily opposite, signifieds» (Hutcheon, 1995: 62).

medida a la agenda política del momento; en este caso, la defensa de los derechos animales. La premisa es la siguiente: si el animal cuenta con un lenguaje alternativo complejo, entonces es necesario cambiar nuestro acercamiento legal, cultural y social con ellos. Nos obliga a hablar de una voz animal en lugar de la más clásica figura retórica de la prosopopeya. Nos obliga también a hablar de agencia animal.

En el cuento «El hornero», Aira propone el concepto de «traducción» y nos pide que olvidemos a los animales de la fábula cuyas voces responden a un fin preciso y aleccionador, que en nada atañe a los intereses de los propios animales. Es posible identificar el oficio, género y edad de un humano por medio de su estilo de narrar. De la misma manera: «Hemos hecho de la vida de los animales una travesía de estilos... (por eso puedo llevar a cabo este experimento)» (141). El estilo literario del animal está impregnado de fábulas y de Disney, así como el estilo de un marinero podría estar impregnado de novelas de aventuras y el de un mayordomo de melodramas o novelas históricas. La novedad consiste en ubicar el estilo animal en el mismo nivel que el humano.

De esta manera, el hornero, pájaro que vive en el este de Sudamérica, se ve inspirado a meditar un día sobre sus diferencias con los humanos. Para el hornero, los humanos tienen su destino trazado porque actúan guiados por su instinto: «¡La sabiduría insondable del instinto! Y cuánto lo disfrutaban, los desgraciados. Si se ponía a pensar que el mismo instinto los había llevado al almacén a comprar la yerba, a la cocina a poner a hervir el agua, a la cama a dormir la siesta» (143). Sus actos son predecibles, regulares, monótonos comparados con la diversidad de los suyos. El humano ha logrado neutralizar lo accidental y anular lo aleatorio. «¡Y él no! ¡Él solo en toda la creación! Eso se debía a que el hornero era un individuo, todos los horneros lo eran, y el hombre era una especie. La especie estaba firmemente asentada en lo necesario, el individuo estaba en el aire, en el vértigo, en lo casual» (145). De ahí también la sencillez de sus casas, ubicadas todas en el suelo, a un mismo nivel: la naturaleza había decidido por ellos. Compárese esto con la diversidad de espacios y alturas,

«un poste, un árbol, un techo, un alero, a cinco metros del suelo, a siete, a quince» (144), de su residencia. El humano forma una unidad total con su destino gracias a su instinto, que le permite a su vez un encuentro directo con la naturaleza. El lenguaje de los humanos era «funcional, simple, manejable; lo del hornero, el canto, el pío, era un garabato onírico en el que se mezclaban caóticamente la función y lo gratuito, el sentido y el sinsentido, la verdad y la belleza» (147).

La voz animal parodia la voz humana para desestabilizarla; se trata, en este caso, según Carlo Ginzburg, de un narrador desde el extrañamiento. En su libro *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Ginzburg define el concepto de extrañamiento, influenciado por la *ostraneniye* de los formalistas, como «una tentativa para presentar los hechos como si fueran vistos por primera vez» (32). Delimita en seguida el concepto al dividirlo en estético y ético. En el caso del extrañamiento estético, la experiencia es de «una inmediatez impresionista» (32), mientras que en el extrañamiento ético se busca «una crítica moral y social» (32). Para el primero pone como ejemplo a Proust y para el segundo el ensayo «De los caníbales» de Montaigne. El hecho de usar a un narrador animal predispone al extrañamiento del que habla Ginzburg, porque se narra desde una perspectiva imaginaria novedosa. Si entendemos el cuento de Aira desde la relación filosófica entre humano-animal, podemos ubicarnos en un extrañamiento ético que tiene como fin revertir la división cartesiana del humano como ser pensante y al animal como máquina.<sup>7</sup> Si nos interesa en cambio lo que anteriormente Gutiérrez-Mouat definió como lengua exótica, encontramos que el hornero cumple con los parámetros establecidos del humor y la lógica interna opuesta a una lógica histórica; estaríamos por tanto ante un extrañamiento estético. No se trata en este caso de refutar la clasificación de Ginzburg sino, al contrario, enfatizar su funcionalidad al estudiarlas en un mismo texto. Narradores complejos que rebasan la connotación directa de la fábula o de

7. Recuérdese la frase de Descartes: «un árbol produce frutos como un reloj marca la hora, y como los animales hacen lo que hacen». (Citando en Fontenay, 283).

Disney implican la discusión y revaloración de las relaciones entre especies animales, incluyendo la humana. La complejidad discursiva, como la que se expresa en «El hornero», desestabiliza nuestra concepción del lenguaje, historia e identidad como también lo hacía *La liebre*, a la vez que nos obliga a replantear estos conceptos tomando en consideración a otros actores. El animal que antes parecía levitar fuera de la realidad (la liebre ausente) se sienta en ella con un procedimiento que une lo ético con lo estético. Si en *La liebre* el animal es un símbolo (animalidad), aquí se vuelve una entidad narrativa que adquiere agencia (animal).

Cabe remarcar que el nivel ético de la narración de Aira no se resume en la defensa de los derechos animales. Como bien lo afirma Cary Wolfe en su artículo «Human, All Too Human: “Animal Studies” and the Humanities», la cuestión de los derechos animales está enraizada en una tradición liberal humanista. Abogar por su existencia sin poner en cuestión esta misma tradición, que permitió en primer lugar la represión y el silenciamiento de la diferencia, es atacar los síntomas en lugar de atacar las causas.<sup>8</sup> Se trata de abogar por los animales cuestionando la «metafísica de la sustancia y su corolario, la dialéctica del otro, secularizar el concepto de naturaleza humana y la vida que la anima» (Braidotti, 526). En *La liebre* y «El hornero» tenemos una parodia del discurso histórico, identitario y metafísico. De ahí que, al final del cuento, Aira se preocupe en regresar al tema de la traducción de la voz animal, al afirmar que la escritura humana es resultado de un instinto, mientras que desde el punto de vista del hornero, la escritura representa una «mágica facilidad» (148).

Los animales de Aira representan comunidades posibles en las que la identidad se construye de manera híbrida y empática; la escritura, el canto del pájaro y el lenguaje de la liebre son posibilidades de comunicación y no rasgos jerárquicos diferenciadores. Ahora, se nos podría argumentar que lo opuesto también puede ser cierto: los animales adquieren voz narrativa con el fin

8. De ahí que estudios como el de Derrida, que cuestiona esta tradición, representan para Cary Wolfe el evento más importante de los estudios animales.

de parodiar la voz narrativa humana. Sin el referente humano su relato no tiene ninguna validez: los horneros no leerán la meditación de su congénere. La estructura de la narración responde de igual manera a un fin pragmático. En el caso de «El hornero» tenemos una serie bien razonada de argumentos que cubren los temas y motivos de la discriminación entre especies: instinto contra individualidad, máquinas contra seres conscientes, vida natural contra vida mediada por el lenguaje. No se destruye la dicotomía, se revierte. En el caso de *La liebre*, tenemos la creación de una nueva familia alejada de los estereotipos tradicionales y unida por la marca animal, pero esta se presenta hasta el final de la historia, nos sabemos qué tanto se diferenciará de los personajes ya descritos. Como lo ha escrito Susan McHugh en su artículo «Literary Animal Agents»: <sup>9</sup> «plantear a los animales como mecanismos de trascendencia, ya sea por medio de conocimientos humanos fundacionales o sensaciones empáticas prediscursivas, solo exacerba este problema» (490), el problema de la subjetividad animal.

La respuesta más sugerente a esta cuestión se encuentra en la novela breve de Aira, *Dante y Reina*, y la interpretación que de ella realiza Sandra Contreras. Contreras define a la obra de Aira como realismo enfocado en la acción y en la verosimilitud. Destaca de su argumentación, la manera en la que este realismo adquiere cualidades proféticas: «El realismo de Aira admite, o exige, ser leído desde una perspectiva, digamos, etnográfica: el realismo de documentación como una etnografía anticipada» (42). Anticipada porque los grupos que se estudian aún no existen física o discursivamente, aún no han sido escritos: «Poblaciones extrañas, regidas por sus propias leyes, ritos y ceremonias que se manifiestan, es decir: explotan, como mundos dentro del mundo» (41). Estas nuevas poblaciones no giran alrededor de un centro fijo, interactúan alrededor de varios centros.

El narrador de *Dante y Reina* no aporta ni busca explicaciones que justifiquen el lenguaje animal. A diferencia de otros escritos donde se pretende una cierta verosimilitud con base en

9. Véase McHugh, S. «Literary Animal Agents». En *PMLA* número 124.2, 2009, pp. 487-495.

el estereotipo (el perro es fiel, los cerdos son avaros, las gallinas lúbricas) o al conocimiento científico, aquí la voz y presencia animal se asume como algo dado. Una mosca discapacitada, Reina, es violada por un perro cojo mientras ella se dirige a comprarle una botella de vino a su padre, Pedro Zumbido. El evento es tan traumático para Reina, que no repara en el hecho de que su violador se convierte de repente en su salvador. Dante, el artífice de esta mascarada, enamora a Reina, la pide en matrimonio y lleva con ella una vida feliz durante veinte años. Pero un día, mientras trabajaban repartiendo volantes de fax, ella tiene una experiencia anormal con una mosca de otra realidad que le revela la verdadera identidad de su marido. Enfurecida con el descubrimiento, aprovecha una reunión de las familias para desenmascarar a Dante, quien se justifica contando la historia del vidente Sixto Zumbido. Sixto Zumbido le pronosticó a Dante una vida de escultor después de pasar por varias reencarnaciones, pero antes de la primera debía hacer una buena acción, por ejemplo: salvar a una mosca de una violación. Sin poder esperar a que esto sucediera, con el vehemente deseo de convertirse en escultor, Dante simuló la violación y después el rescate.

Reina es un animal híbrido, necesita una sillita de ruedas para moverse. Su manera de procrearse es única: retira el ovario (que es de saca y pon) de su cuerpo y lo fecunda en uno de sus ojos. Dante quiere ser escultor y crear una revista cuyo título sería *La ciencia de la realidad*, es víctima del ansia por reencarnarse y de su ingenuidad. Su discurso está formado por una combinación del humano y el (supuestamente) animal, lo que origina en el lector desconcierto mezclado al humor. Cuando Dante viola a Reina le grita: «¡Te voy a preñar y te voy a contagiar el sida!» «¡No, no, señor, por lo que más quiera!» «¡Sí, sí!» «¡Noooo!» (23). El mundo del animal se hace más complejo con la aparición de nuevos espacios, niveles evolutivos y reencarnaciones. Los mundos se comunican entre sí, como se nos relata en este pasaje de Dante:

En los entresueños venían a buscarlo seres de otro nivel evolutivo y lo llevaban a dar breves paseos. Igual que los pagos

que les permitían sobrevivir, los niveles se escalonaban. Reina participaba de ellos, a su modo. Las criaturas de la evolución eran fantasmas unos para otros. Provenían de la muerte, pero de distintas muertes reales, a las que los niveles despojaban momentáneamente de realidad (71).

El animal ya no es solo un símbolo o un narrador paródico, es un ser posible en otra realidad evolutiva, un animal anómalo.<sup>10</sup> Una violación entre perro y mosca en un mundo como el de *Dante y Reina* es tan contingente como si sucediera en el que aceptamos como real. Llevando al extremo este argumento, el narrador de Aira escribe que la historia de la violación puede adquirir la forma de una novela o de un piano:

La obra maestra de un escultor genial de la prehistoria pudo ser un piano. Un piano hecho no como instrumento sino como obra de arte, por sus valores plásticos visuales, equilibrando texturas, volúmenes, brillos, superficies, hasta dar por la mayor de las casualidades con el mismo objeto que para nosotros es un piano común y corriente. Pues bien, en la prehistoria de la violencia de esa noche, Dante y Reina crearon su drama «piano», su acontecimiento novelesco exactamente coincidente con lo que en otro estadio de la evolución sería y fue una novela (36).

Aira juega con los parámetros y las convenciones que aceptamos como reales, lleva la arbitrariedad del lenguaje al extremo. El lenguaje intraducible de los indios mapuche, se convierte en un ajedrez de múltiples tableros y de piezas intercambiables. Podemos decir piano como decir novela, lo importante es que una vez seleccionada la palabra, nos apeguemos a ella. Si seguimos el argumento de Contreras, los animales de *Dante y Reina* nos muestran mundos posibles, descritos con el rigor

10. De acuerdo con Deleuze, un animal anómalo es el animal que realiza el viaje opuesto al nuestro. Se diferencia de su especie, porque acude a la frontera, a nuestro encuentro: «Il y a toujours pacte avec un démon, et le démon apparaît tantôt comme chef de la bande, tantôt comme Solitaire à côté de la bande, tantôt comme Puissance supérieure de la bande. (...) Bref, tout Animal a son Anomal. Entendons: tout animal pris dans sa meute ou sa multiplicité a son anomal» (298).

científico de un etnógrafo. Las herramientas de construcción (el lenguaje) y los referentes discursivos (la violación, el sida, Pedro Zumbido, etcétera) son todos de nuestra realidad o dimensión evolutiva. Pero podrían no serlo. Aira destaca en su narrativa la posibilidad de extrañamiento ético y estético del animal que nos permite valorar su poder desestabilizador y creativo. En *La liebre* el símbolo de la animalidad es una presencia desestabilizadora, equiparable a la del salvaje en la crítica poscolonial. En «El hornero» el animal adquiere cierta agencia al convertirse en narrador satírico; para los estudios animales esta agencia es importante en la lucha por su agenda política. Por último en *Dante y Reina* se nos presenta la posibilidad de escritura de algo que es y ya no es animal, algo que podríamos calificar de anómalo. Deleuze escribe que el anómalo es aquel que se separa de la jauría para acudir al encuentro de lo otro que está por definirse. En la novela breve de Aira, tenemos el primer resultado de este encuentro y una etnografía anticipada de cómo serán los otros.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César. *La liebre*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Relatos Reunidos*. Buenos Aires: Mondadori, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Dante y Reina*. Buenos Aires, Argentina: Mansalva, 2009.
- Alfieri, Carlos. *Conversaciones: Entrevistas Con César Aira, Guillermo Cabrera Infante, Roger Chartier, Antonio Muñoz Molina, Ricardo Piglia, y Fernando Savater*. Madrid: Katz, 2008.
- Braidotti, R. «Animals, Anomalies, and Inorganic Others». En *PMLA* número 124.2, 2009, pp. 526-532.
- Contreras, Sandra. «César Aira: vueltas sobre el realismo». En *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*. Xalapa: Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias/Universidad Veracruzana, 2006.
- Cyrulnik, Boris, Élisabeth ( et alt.) *Les Animaux Aussi Ont Des Droits*. París: Seuil, 2013.
- Dapelo, Luis. «Entrevista-Cesar Aira». En *Hispanérica* número 36.107, 2007, p. 41.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mille Plateaux*. París: Minuit, 1980.
- Garramuño, Florencia. «“La Liebre”, De César Aira, o lo que quedó de La Campaña del Desierto». En *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, número 24.48, 1998, pp. 149-158.
- Ginzburg, Carlo. *À Distance: Neuf Essais Sur Le Point De Vue En Histoire*. París: Gallimard, 2001.
- Gutiérrez-Mouat, Ricardo. «César Aira y el exotismo». En *Cuadernos de Literatura* (vol. XVII), 2013, pp. 250-252.
- Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: The Theory y Politics of Irony*. Londres: Routledge, 1995.

McHugh, S. «Literary Animal Agents». En *PMLA* número 124.2, 2009, pp. 487-495.

Wolfe, C. «Human, All Too Human: “Animal Studies” and the Humanities». En *PMLA* número 124.2, 2009, pp. 564-575.

¿QUÉ HACE CÉSAR AIRA CUANDO NO INVENTA?  
DEL *DICCIONARIO DE AUTORES*  
LATINOAMERICANOS A ALEJANDRA PIZARNIK  
LOS VERICUETOS DEL CAMPO LITERARIO

Alejandro Palma Castro  
Alicia V. Ramírez Olivares

César Aira, el autor de más de 90 novelas en un lapso de 40 años ha volcado a la crítica literaria por su experimentación a partir de la intriga en el relato. Estas invenciones que guardan una estrecha relación con las vanguardias históricas encuentran un vínculo con sus lecturas críticas. Sandra Contreras establece que:

Aira siempre lee y piensa desde la vanguardia: Arlt desde la estética expresionista («Arlt»), Alejandra Pizarnik desde el surrealismo (*Alejandra Pizarnik*), Kafka desde Duchamp («Kafka, Duchamp»), el exotismo desde el *ready-made* y la invención de Roussel («Exotismo») (13).

Poco se ha escrito sobre la labor crítica de Aira pese a que resulta en muchas ocasiones, como en el caso de Pizarnik, Osvaldo Lamborghini o Copi entre muchos más, una lectura renovada y aparentemente elemental. Esta claridad y sencillez, similar a la de su narrativa, nos lleva a destacar su posición como crítico literario. Una consideración que seguramente Aira, en su dimensión antiliteraria, interpretaría como la peor ofensa, contra argumentado su labor como lector atento y devoto.<sup>1</sup> Esta poca relevancia que le ha dado a su labor como

1. Nancy Fernández en «El artista como crítico: Notas sobre César Aira» escribe: «Así podemos entrever que el trabajo de Aira, en su conjunto

crítico, creemos que destaca aún más su trabajo como traductor,<sup>2</sup> raya en la ironía absoluta cuando uno lee su *Diccionario de autores latinoamericanos* un trabajo descomunal casi de las mismas proporciones que su ejercicio novelístico.

En este ensayo deseamos establecer algunas bases de lo que significa la labor de Aira como crítico literario partiendo desde su *Diccionario* para ir destacando autores y obras específicas. Además de una sencillez con la cual presenta interpretaciones agudas, hemos de agregar un trabajo cuidado en la intriga, ahora de su construcción argumental así como la desestabilización del campo literario latinoamericano pero sobre todo el argentino. Aira no solamente es un buen crítico pero además ha maquinado un cambio en el canon de la historia literaria argentina de las décadas de los sesenta y setenta abriendo un espacio para el desarrollo de su programa literario al margen de otros contemporáneos suyos como Juan José Saer o Ricardo Piglia.

Fernández en «El artista como crítico: Notas sobre César Aira» se dedica al inicio a mostrarnos cómo el autor del *Diccionario de autores latinoamericanos* para su programa de escritura «borra» a sus referencias, nombres propios de escritor, para legar al lector una nueva versión de cierto proceso (un modelo narrativo) en el cual se hacen evidentes el ensayo, la biografía y narrativa como una forma discursiva híbrida que se logra de manera artística (110-111). A la luz de estas ideas la lectura de este imponente *Diccionario* nos hace pensar que las mismas entradas de autores puedan ser una especie de pequeñas novelas haciendo extensivo el programa de escritura que describe Fernández. Por ejemplo, resulta fascinante la información que brinda sobre el escritor mexicano del siglo XIX, Manuel Acuña desde la oración inicial: «Menos por su obra, notable pero interrumpida antes de su madurez, que por su vida, es la gran figura del romanti-

cismo poético mexicano» (12). Suponemos que un diccionario de autores usual, inserto en el discurso historiográfico, no puede permitirse como primera impresión para su lector un dato sumamente subjetivo aunque con cierto trasfondo interesante. Aira, no podemos precisar si de manera consciente o inconsciente, imprime una estampa exacta de lo que significa la mayor parte de la crítica literaria vigente sobre el romanticismo mexicano: una suerte de lecturas impresionistas fuera de contexto como no sea la biografía del escritor. Acuña es una de las víctimas de varias falacias en el campo literario mexicano; mitificado a partir de su suicidio supuestamente a causa del desprecio de la musa romántica por antonomasia de la literatura mexicana, Rosario de la Peña, en Acuña descansa la figura del poeta romántico mexicano: sensiblero hasta el tuétano, trágico y poco profundo. Sin embargo una relectura más atenta de varios escritores románticos mexicanos e incluso el mismo autor de «Nocturno a Rosario» pudiera revelarnos importantes sorpresas.

César Aira en su entrada a Manuel Acuña recomponen una intriga: «Frecuentador, para su desgracia, del célebre salón en el que Rosario de la Peña reunía a los mejores escritores del momento» (12). Más adelante: «José Martí, quien según se dice había logrado resistir a la seducción de Rosario» y finaliza la entrada: «Según la leyenda, de sus ojos muertos seguían brotando lágrimas durante el velatorio» (13). Estos tres fragmentos que acabamos de elegir sirven para ilustrar que al lector podrá interesarle menos la parte de su obra y preferirá conservar las trazas de un mito el cual, lamentablemente, constituye un epítome del campo literario mexicano. Estos antecedentes podrían hacernos pensar en un proyecto de novela de Aira sobre una musa de poetas que los seduce y devora sexualmente para cambiar un capítulo en la historia literaria.

Para el caso de México, Aira no solo recomponen la intriga del romanticismo pero expone casos que resultan reveladores como glosar a Manuel Carpio, el poeta más celebrado del siglo XIX antes de la recomposición del canon realizada por Manuel Altamirano y compañía a partir de la República Restaurada (1867). Carpio, como nos cuenta Aira «hombre austero, muy religioso,

[narrativa y crítica], es, más que una política de lectura (sabemos que la política es un sistema de mediaciones), una práctica de diferimiento, el acontecimiento literario donde leer y escribir, "adquirir" y "contar", es la doble página de la in-mediación» (109-110).

2. Al respecto se puede consultar la entrevista que Luis Dapelo realiza a César Aira para la revista *Hispanamérica*. Ver referencia completa en el apartado obras citadas.



de escasa actuación política» (126), fue ponderado por dos escritores de su época, también conservadores: José Joaquín Pesado y Bernardo Couto. Pese a ello, una amplia y sólida tradición literaria basada en el clasicismo, fue borrada desde finales del XIX desterrando al poeta de la mayoría de los manuales de literatura mexicana. Esta inclusión algo inusitada nos lleva a cuestionarnos por las fuentes de consulta de Aira las cuales de seguro, por lo menos en el caso de México, no han sido las más comunes y legadas por el canon predominante.

Si esto ocurre en el caso de México aún más evidente debe ser en lo que respecta al campo literario argentino. Llama la atención la distancia objetiva con la cual reseña a Jorge Luis Borges. El inventor de intrigas no se permite ni un solo pestañeo como no sea mostrar desde un tono crítico las desigualdades entre obras. No ocurre lo mismo con Julio Cortázar de quien describe su militancia política como «un izquierdismo romántico ejercido con ardor y lealtad adolescentes» (152) algo similar a su obra, «No hubo maduración visible en Cortázar, un aire de perenne juventud baña toda su obra, indiscutida favorita de los jóvenes, lectura de iniciación y descubrimiento de la literatura» (152-153). El artífice de *Cómo me hice monja* elabora un juicio lapidario relegando a Cortázar como una lectura para jóvenes. Habrá que notar que el trabajo del *Diccionario* se acabó en 1985 (aunque se publicó con breves ajustes hasta 1998). Esto es, un año de la muerte de Cortázar, cuando aún representa uno de los principales polos de atracción del campo literario argentino, Aira, y después se encargará de enfatizar esta posición en entrevistas, minimiza el legado del escritor de *Rayuela*.

Otro escritor argentino que con el tiempo fue ganando espacio en el campo literario a medida que las siguientes generaciones partieron en busca de otras alternativas o que el contexto de la posmodernidad se imponía, es Manuel Puig. César Aira habrá de inventarlo en su *Diccionario* de manera detallada permitiéndose incluso una descripción de su primera novela, *La traición de Rita Hayworth* (1968):

Autobiográfica, con un trasfondo trágico que sería permanente en el autor a despecho del certero costumbrismo casi humorístico de sus primeras novelas, *La traición de Rita Hayworth* tenía la novedad de estar estructurada íntegramente en base a la superposición de distintos discursos, ninguno de ellos con pretensiones de verdad psicológica sino más bien de explicitación de fantasías, hipocresías y alienaciones (en la que el cine ocupa el primer plano); de ellas surge, con una magia aterradoramente, el destino del protagonista (453).

Esta «magia aterradoramente» bien pudiera ser parte del artificio en el mismo programa de escritura de Aira. Al menos dos trabajos suyos, *Cómo me hice monja* y *El tilo*, manifiestan en su estructura las secuelas de un modelo anterior como el tratamiento de Eva Perón en *La traición de Rita Hayworth*<sup>3</sup> o la definición espacial de *Boquitas pintadas*. Se trata del reconocimiento y recuperación de una tradición específica en la literatura argentina.

En la advertencia inicial al *Diccionario* su único compilador nos dice que se trata de un,

Trabajo enteramente personal y domestico, acumulación de comentarios de lecturas y notas de investigador aficionado [...] no tiene aspiraciones de exhaustivo ni sistemático. Aunque puede ser de utilidad para el estudioso, está dirigido más bien al lector, y dentro de esta especie apunta a los buscadores de tesoros ocultos (7).

Pero esta fingida humildad de Aira no hace sino poner en relieve un cometido central de la obra: la recomposición del campo literario latinoamericano; ya sea un ajuste de cuentas con autores canónicos relegados a un papel más modesto, como en el caso de Cortázar, o la muestra de «tesoros ocultos». Estos abundan en el *Diccionario* y de hecho la redacción de muchas entradas apunta siempre a mostrar lo que la crítica común

3. Al respecto resulta interesante el ensayo de Lidia Santos, «Los hijos bastardos de evita, o la literatura bajo el manto de estrellas de la cultura de masas».

no considera. Pero los hallazgos no significan en el fondo una pueril curiosidad, más bien tienen el propósito de recomponer un canon, sobre todo el argentino. Este «investigador aficionado» de pronto se nos revela como otra especie de «Sabio loco» muy a la *El congreso de literatura* aunque el propósito difiera un poco y en lugar de dominar al mundo se trate más sencillamente, pero desde la misma sensación macabra, de transformar el campo literario argentino.

En esta muestra de «tesoros ocultos» se descubre un procedimiento por influir en el canon de tal manera que este se recomponga de autores y estéticas afines al proyecto de escritura de Aira, sobre todo la generación inmediata anterior la cual simbólicamente se muestra como la base de otra literatura argentina poco comprendida. Nos parece oportuno para describir el procedimiento, apuntar sobre una tríada de maestros de Aira: Alejandra Pizarnik, Copi y Osvaldo Lamborghini<sup>4</sup> Solo la primera aparece fichada en el *Diccionario* pero también existen una serie de trabajos desde donde podemos entresacar una clara toma de posición al respecto de recuperar y establecer una estética literaria como continuidad en el canon literario argentino. Un procedimiento que se va revelando en la particular relación con cada uno de estos autores.

Por ejemplo, César Aira se ha convertido en el albacea de la obra de Osvaldo Lamborghini. En 1988, reúne para Ediciones del Serbal (Barcelona), sus novelas y cuentos entre reediciones y borradores. Será la primera reunión de otras a lo largo de las siguientes décadas.<sup>5</sup> Además de la reunión de la obra dispersa de Lamborghini, Aira redefinirá su legado, a partir de una estrategia discursiva desde donde el alumno y amigo cercano, revela

4. Una entrevista a Aira encontrada en el blog *La obsesión de Babel* da cuenta de lo que hemos venido argumentando en este trabajo: «En esta entrevista, el escritor argentino César Aira no solo vapulea al autor de *Rayuela* al dar cuenta de sus preferencias en la literatura argentina [...] habla de su trabajo con la escritura y dice que su trío tutelar se integra con Manuel Puig, Alejandra Pizarnik y Osvaldo Lamborghini».

5. *Tadeys*, otro texto narrativo, se reeditará en la misma Serbal en 1994. En 2004, edita *Poemas, 1969-1985* con Sudamericana.

la manera correcta de entender el proyecto de escritura del *Fiord* y el resto de los textos reunidos:

La Argentina lamborghiniiana es el país de la representación. El peronismo fue la emergencia histórica de la representación. La Argentina peronista es la literatura. El obrero es el hombre al fin real que crea su propia literatura al hacerse representar por el sindicalista [...] Pero en el mismo movimiento en que el obrero se hace sindicalista, el hombre se hace mujer. He ahí el avatar extremo de la transexualidad lamborghiniiana (12).

Esta misma cita del prólogo a *Novelas y cuentos* la utiliza Elsa Drucaroff en su texto «Los hijos de Osvaldo Lamborghini» para demostrar lo que denomina la «Operación Lamborghini»<sup>6</sup> desde donde el autor del *Diccionario*:

Como es inocultable en la obra de Lamborghini el interés, incluso la obsesión, por la política, Aira dedica unos párrafos a interpretarlo. Despliega entonces una «reflexión» semiótica voluntariosamente trivial y perfectamente arbitraria, que no obstante puede resonar compleja e incomprensible ante un lector poco avezado en teoría literaria [...] se intenta justificar, de modo igualmente abtruso, la presencia, en la obra de Lamborghini, de la experiencia homosexual (150).

Aunque en realidad no solo a los «poco avezados en teoría literaria» puede sorprender esta interpretación sino a todos aquellos que no leyeron en contexto, esto es fines de los sesenta en Argentina, el *Fiord*. Lo cual incluye la generación que precede a Aira, la cual leyó a Lamborghini en las ediciones a cargo del alumno quien lo transformó en un autor de culto por la obra

6. Bajo este concepto Drucaroff explica que: «Es posible postular que todo personaje público construye o deja que construyan alrededor de él una operación que tiene consecuencias materiales y concretas, tanto en su inserción en el campo intelectual como en su influencia y la influencia de su obra hacia el exterior de él» (148). Años más tarde, 2009, en su columna de la revista *Quimera*, Damián Tabarovsky aludirá a este mismo proceder como «Operación Lamborghini».

más que por su situación vital.<sup>7</sup> Drucaroff va aún más allá en su molestia y en una nota a pie nos dice:

Todo este prólogo parece, en algún sentido, una inmensa broma, y tal vez Aira lo sostenga así en privado. Pero la ironía debe ser decodificable por los lectores, para serlo. Debe ser claro cuando un texto habla en serio y cuándo no. Porque si debemos reír en este fragmento del prólogo en que defiende a la familia ¿también debemos reír de la admiración febril que Aira declara por su autor, a quien llama Maestro ya en *Novelas y cuentos* (llegando a hablar de «devoción al Maestro» en *Los Tadeys*)? ¿Y su proclamado y consiguiente lugar de discípulo, es otra inmensa broma? (151).

Al margen de la polémica que esta posición de Aira ha desatado, a nosotros nos interesa ilustrar lo que parece un procedimiento usual en sus trabajos críticos como el mismo *Diccionario*. Una toma de posición clara la cual define un programa estético: «La pregunta primera y última que surge ante sus páginas, ante cualquiera de ellas, es: “¿cómo se puede escribir tan bien?”» (8). Donde, a diferencia de la imagen juvenil de Cortázar, Lamborghini «no se ocupaba del problema de la inmadurez; parecía haber nacido adulto» (7). Incluso para fijar con letras grandes, solo después de Arlt y Gombrowicz, que «desde el comienzo se lo leyó como a un maestro» (7). Un comienzo que se estrecha con el recomenzar de fines de los ochenta cuando Lamborghini volverá a ser leído por generaciones jóvenes. Por su fecha de nacimiento y publicación de las obras, Osbaldo Lamborghini, no aparece compendiado en él, sí su hermano Leónidas a quien califica de «extraordinario», pero esta lectura del prólogo nos hace ver la perspectiva desde la cual se transforma la figura y obra de un autor para acomodarlo en la historia literaria argentina.

7. Al respecto de descubrimientos de autores para convertirse en objeto de culto nos llama la atención que Aira no incluya en el *Diccionario* a Héctor VielTemperley (1933-1987), un poeta que habrá también de ser una revelación en Argentina y Latinoamérica en la década de 1990. Quizás esta omisión sirva para remarcar el hecho de que Aira procede con sumo cuidado en la integración de un campo literario que le interesa.

Otra manera de proceder para lograr el mismo fin es el trabajo crítico que Aira publica en Beatriz Viterbo sobre Raúl Damonte Botana, «Copi». Publicado en 1991, el texto es una transcripción de cuatro conferencias que Aira imparte en la Universidad de Buenos Aires en 1988. Copi tampoco se incluye en el *Diccionario* y la justificación no pueden ser las fechas, nace en 1939, como varios de los autores que sí se consignan y sus obras de teatro son de principios de los sesenta, aunque casi todas en francés. Lo que se nos ocurre es que Copi es un descubrimiento tardío de Aira, un autor quien solo comenzó a mencionarse en Argentina tras un regreso de Francia en 1987 y que dadas las condiciones de su vida y obra se le figuraron como un elemento fundamental para su programa de escritura.

En el ensayo *Copi* notamos algunas líneas de lectura reveladoras sobre lo que será un cambio en la escritura de Aira a fines de los ochenta. En estas conferencias el autor de *La liebre* reflexiona sobre el mismo acto de narrar. Contrapone información a relato como síntoma de la narrativa actual diciéndonos que «el arte de la narración decae en la medida en que incorpora la explicación» (18). Pero en Copi encuentra que «*El Uruguayo* tiene algo de relato primitivo, primordial» (17). Este descubrimiento central en la primera conferencia, sirve para leer la novela de Copi con «la marca del artista verdadero» (24). Para la tercera conferencia trata sobre la lengua de Copi en su obra, no tanto el francés como la elección de un estilo minimalista que sabe copiar bien los acentos locales así como el significado de la homosexualidad en contraste con Puig:

Puig está hablando siempre de «cómo se llega a homosexual». Copi, salvo en un único punto de su obra, da por sentada la génesis, toma el mundo gay como un dato, y opera de ahí en más. El significado, la memoria (Puig), es una historia personal. La proliferación-yuxtaposición, el olvido (Copi), es el Teatro del Mundo (70).

Esta observación resulta pertinente para el programa narrativo de Aira el cual se concibe desde un margen donde se abarca un

visión del mundo. La lectura de Copi representa para el autor de *El tilo*, superar el significado para partir hacia una proliferación-yuxtaposición que ponga en relación al significante con la complejidad del mundo. De otra manera, no importa lo que dice el texto como lo que el lector percibe de él. Podemos también decir que la marginalidad de Copi le viene bien para reformular un campo literario que al igual que el político y social en la Argentina de la década de 1990, busca en los sujetos marginales la continuación de algo. Edwards en su artículo «How to Read Copi» concluye:

When César Aira decided to speak of Copi in 1988, he deemed it necessary to learn this process. He considered the story of Copi's life and artistic production as exemplary, as it recognizes the limitation of narrative structures and appreciates the value inherent in speaking about the past and about marginal stories in an innovative way [...]. Reading Copi literally becomes a lesson in marginal historiography (81).

Por tanto no resulta gratuito el descubrimiento de Copi en una década, fines de los ochenta y comienzo de los noventa, donde Argentina se pregunta por lo que se perdió durante la dictadura. Aira resulta ese puente entre el olvido y la memoria, el campo literario donde se reelabora la historia literaria desde lo marginal.

Así, en esa marginalidad Alejandra Pizarnik resulta ser otra apuesta de César Aira en aras de conectar autores olvidados o mal leídos a un programa de escritura que pretende romper con el canon de la literatura, de tal manera que se traza la figura de Alejandra Pizarnik, escritora argentina que Aira coloca dentro de las más importantes de su época por las técnicas y usos del lenguaje que corresponden a la estética de su tiempo, en el que las vanguardias destacan y se reconocen como propuestas artísticas importantes.

En 1988, César Aira publica el libro que lleva por título simplemente *Alejandra Pizarnik*, el cual ha sido agotado a pesar de sus dos reimpressiones posteriores en Beatriz Viterbo Editora

de Argentina, el cual se complementará con otro libro del mismo título *Alejandra Pizarnik* de 2001 dentro de la colección «Vidas literarias» en Ediciones Omega de Barcelona, la cual incluye una compilación de poemas.

En sus dos obras dedicadas a esta poeta argentina, César Aira apela a una voz que desmitifique su obra. Por ello quizás el primer libro (1988) se dedica a evitar hablar de la vida personal de Pizarnik, para mostrar primero al lector una escritora heredera de una tradición literaria que busca la pureza en la poesía, mientras que en el segundo libro (2001), una vez posicionada esa idea y sin perderla de vista, recorre aspectos personales de la autora para relacionarlos con su obra y remarcar la grandeza de la persona a pesar de las vicisitudes, las mismas que la llevaron a escribir una obra que supera a muchos autores aglutinados en el canon literario. Este aspecto se aprecia cuando Aira (2001) dice que «Cristina Campos fue una escritora a la altura de Pizarnik, que por lo demás tenía la infantil propensión de darle mayor importancia a su contacto con pomposas mediocridades, como es el caso de Octavio Paz» (50). Como se observa, el desdén con el que se dirige a Paz logra presentar un programa de escritura en el que Aira pone la calidad de Campos y Pizarnik sobre la de Paz.

Ambos libros a la fecha resultan ser pilares para el estudio de la poeta argentina y llegaron a revolucionar la crítica en torno a la escritura de Alejandra Pizarnik, en primera instancia porque la coloca dentro de la vanguardia literaria y en segunda instancia porque con esto retoma la imagen de la poeta como una mujer perfeccionista. Por ello César Aira señala y recalca que «A.P. vivió y leyó y escribió en estela del surrealismo» (11), porque es a partir de ese concepto que reivindica a la autora para darle un lugar importante en la escritura.

César Aira, el crítico, en el trabajo de 1988 apuesta por un reconocimiento a la escritura, a la poética de Alejandra Pizarnik con un único propósito, «el deseo de corregir una injusticia: la que veo en el uso tan habitual de algunas metáforas sentimentales para hablar de A.P.» (9), y con ello contrapone lo que el canon ha impuesto sobre la imagen de Pizarnik: su vida personal por encima de la escritura.

Aira en este mismo libro de 1988 emplea en sus argumentos precisamente lo que se ha criticado de Pizarnik como parte de una estrategia literaria que corresponde al surrealismo cuando argumenta que «El proceso clave del Surrealismo, o la clave del proceso, fue la escritura automática, que es algo así como el proceso en estado puro en tanto pretende ser un flujo libre del inconsciente, es decir, del área mental libre de la consideración de los resultados, del juicio crítico» (12). Con ello el énfasis en la cuestión personal de la figura de Pizarnik para Aira no es un desacierto sino la esencia misma de la poesía en estado puro, sobre todo dentro de la corriente del surrealismo y la escritura automática; la subjetividad, según Aira, es una parte reflexionada en la escritura de Pizarnik, aspecto con lo que invierte los argumentos que han alejado a la poeta del pedestal canónico en Argentina.

En ese sentido también en el trabajo de 1988 Aira reivindica el oficio de la escritura de Pizarnik como un ejercicio consciente que obedece a esa creación peculiar que es vanguardista y no como un escape que refleja su locura, como había sido difundida, por eso afirma que «A.P. vuelve a invertir los términos, lo que no significa volver a la situación inicial. Mantiene la primacía temporal del resultado (la breve frase poética perfecta) pero le impone una carga de subjetividad, haciéndola objeto de un exhaustivo trabajo consciente» (25) y con ello también Aira invierte los argumentos que habían llevado a Pizarnik al rincón de los marginados para destacar que lo que pareciera ser incoherente y producto de un desborde mental, en realidad es parte de una estudiada y consciente escritura surrealista.

César Aira (1988) propone además que esa escritura producto de un ejercicio consciente también es producto de toda una tradición literaria que no solo renueva, sino que también propone una escritura transgresora que pasa por Rimbaud y Lautréamont, así como por la Alicia de Lewis Carroll y así Aira insiste en que producto de esas lecturas se da otro tipo original de escritura, gracias a esas lecturas previas:

[...] donde sucede lo que llamo «protocombinatoria», la elección o apuesta de la vida de un escritor. En los años de juventud de A.P., y tomándoselo tan en serio como lo hizo ella (tomándose la literatura tan en serio como ya no se la puede tomar hoy), esa biblioteca pudo parecer exhaustiva, y asomar entonces la melancólica sospecha de que ya todo estaba escrito (45).

En este sentido se nota cómo Aira recalca la idea de la seriedad de la literatura en Pizarnik sin lugar a dudas y la manera en cómo se va formando una tradición literaria en ella.

Con esto además Aira (1988) eleva a Pizarnik al punto de la pureza en la poesía, por lo que intuye que «el único motivo que pudo guiarla en su creación, de eso estoy convencido, fue la calidad, la creación de poemas 'buenos', poemas que su gusto, su sensibilidad, le garantizaran que fueran buenos sin flaqueza» (57). Con esto se observa que después de argumentar una escritura sumamente consciente, dentro de una tradición literaria en una corriente estética específica, Alejandra Pizarnik emplea la subjetividad, que intuimos cuando Aira menciona «que a su gusto y su sensibilidad», como parte de esa selección en su creación con el único fin de la calidad y, enfatiza con comillas la palabra «buenos» como una estrategia que podemos tomar de ironía o como forma de recalcar esa calidad dada únicamente por su intuición de poeta que le otorga su formación en la literatura.

En el segundo libro que escribe Aira sobre Pizarnik (2001) complementa la información del anterior al recalcar esa formación en el surrealismo, pero también el cómo lleva su vida encaminada a esa poesía pura, por ello afirma que «El precipitado de esta contradicción [personaje de A.P. con rasgos secretos pero personaje para ser público] fue el confesionalismo de su poesía, que administrado con suprema habilidad sirvió para alimentar el deseo creciente de acceder al centro que ella era» (17), porque en realidad esta búsqueda interior será parte de la poesía y también la esencia.

Respecto a lo anterior pareciera ser que entrado el siglo XXI Aira tuviera más lecturas de Pizarnik que le llevaran hacia la vida de la poeta. Si en un principio Aira quiso deslindar vida de la obra de Pizarnik, en este segundo libro regresa a la vincu-

lación de ambas con la gran diferencia de que después de Aira, Alejandra Pizarnik es una poeta consagrada como escritora relevante en la historia literaria, por lo que una vez establecido un programa de escritura en Aira distinto al canon que había prevalecido, para 2001 se abre la puerta a esa intimidad de Pizarnik pero para destacar la grandeza de la poeta.

Con el libro de 2001, César Aira logra va a reivindicar la escritura de Pizarnik, incluyendo una selección de poemas. Se vincula su escritura a su vida a través de sus relaciones, vivencias, viajes. Como ejemplo, habla del psicoanálisis como producto de ese flujo de consciencia y de la época, pero también como parte de la poesía de Pizarnik y la relación con León Ostrov, a quien la poeta dedicó parte de su creación, deslindando lo clínico para ponderar lo poético cuando dice que «En ningún caso hubo un psicoanálisis propiamente dicho, ni siquiera esbozado. Los tratamientos derivaron pronto en amistades, y de carácter más literario que íntimo» (31). Con esto además Aira aclara que Ostrov era un intelectual, por lo que en ese afán de resaltar la escritura de Pizarnik desvía la atención a toda intención literaria, muy lejos de un disturbio mental.

Explicando muchos pasajes en la vida de Pizarnik, Aira explora las posibilidades de una vida dedicada y obsesionada con la escritura, de ese modo justifica la forma de ser de la poeta y asegura que cada etapa de la autora es un «aprendizaje literario» (40) que tiene ciertos rasgos, tales como el de la brevedad, justificando que este rasgo «obedece a la génesis misma de su producción de poesía, que es la dislocación del sujeto, y este es un juego instantáneo, que se agota en su revelación y que extendido solo puede debilitarse» (40). Con ello apunta hacia esa construcción del programa de escritura que propone, en donde Pizarnik es una poeta que más allá de ser la «pequeña náufraga», es la escritora que consagra su vida, su mente y su ser a esa «dislocación del sujeto» que le exige la poesía.

Definitivamente César Aira desafía a los críticos de Pizarnik y busca colocar un programa de escritura en donde autores como Alejandra Pizarnik se consagran, esta ruptura que hace con las críticas hacia la poeta se notan cuando asevera que para escribir

el libro de 2001 «Me he basado en mis recuerdos, en las ediciones originales de los libros de Alejandra Pizarnik que menciono en el texto y en los siguientes» (133) sobre los libros que menciona que se basó, además dice «Los tres son precarios y defectuosos» (133). Esta declaración confirma que Aira apuesta por una ruptura del canon establecido en torno a Pizarnik, tal como lo hace con los escritores que hemos mencionado anteriormente.

Si a Alejandra Pizarnik la coloca como una escritora en búsqueda de la poesía pura que introdujo su vida hasta dislocar su ser por una poética perfecta, a Osbaldo Lamborghini lo transforma biográficamente y reinterpreta su obra publicada como una lectura adecuada a los nuevos momentos; así como a Copi lo introduce en la esfera de la literatura argentina, y latinoamericana, como parte de la marginalidad necesaria para en conjunto fijar las pautas de un programa de escritura que es el suyo, el de César Aira.

## BIBLIOGRAFÍA

Contreras, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

Fernández, Nancy. «El artista como crítico: Notas sobre César Aira». En *Hispanamérica* número 37.111, 2008, pp. 109-115.

Dapelo, Luis. «Entrevista a César Aira». En *Hispanamérica* número 36.107, 2007, pp. 41-53.

Aira, César. *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé/Ada Korn, 2001.

\_\_\_\_\_. *Copi*. 1ª reimp. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

\_\_\_\_\_. *Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Omega, 2001.

\_\_\_\_\_. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1988.

Santos, Lidia. «Los hijos bastardos de evita, o la literatura bajo el manto de estrellas de la cultura de masas». En *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies* número 24.48, 2014, pp. 195-213.

Lamborghini, Osvaldo. *Novelas y cuentos*. César Aira (prol.) Barcelona: Serbal, 1988.

\_\_\_\_\_. «Una entrevista de César Aira». En *La obsesión de Babel*. 4 febrero de 2007. Consultado el 5 de septiembre de 2014. Recuperado de: <http://obsesivababel.blogspot.mx/2007/02/una-entrevista-de-csar-aira.html?m=1>

Elsa Drucaroff. «Los hijos de Osvaldo Lamborghini». En *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Noé Jitrik (comp.) Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1997.

Tabarovsky, Damián. «Operación Lamborghini». En *Quimera*, 2009, p. 11.

Edwards, Matthew. «How to Read Copi: a Historiography of the Margins». En *HispanicReview* número 81.1, 2013, pp. 63-82.

*Averías Literarias. Ensayos críticos sobre César Aira* se terminó de imprimir en los talleres de El Errante Editor S. A. de C. V., ubicados en Priv. Emiliano Zapata 5947, san Baltasar Campeche, Puebla, México. ✨ El tiraje consta de 500 ejemplares sobre papel bond ahuesado de 90 gr. 📖 La tipografía se realizó en Miryad Pro, Mónaco, Garamond pro y Euphemia UCAS.



Al cuidado editorial: *Arturo Aguirre y Felipe Ríos*



Noviembre de 2014.























