

CÉSAR



Instrucciones de uso

ANA GALLEGO CUIÑAS
(coord.)

12

COLECCIÓN ESCRITORES DEL CONO SUR

CÉSAR

AIRA

Instrucciones de uso



Editorial Universidad de Sevilla

Colección Escritores del Cono Sur

Directora de la Colección

Prof.^a Dr.^a Carmen de Mora Valcarcel

Consejo de redacción

Prof. Dr. Jose M^a Candau Morón. Universidad de Sevilla
Prof.^a Dr.^a Yolanda Congosto Martín. Universidad de Sevilla
Prof. Dr. Miguel Ángel Cuevas Gómez. Universidad de Sevilla
Prof. Dr. Alfonso García Morales. Universidad de Sevilla
Prof. Dr. Manuel Jesús Gómez de Tejada Fuentes. Universidad de Sevilla
Prof. Dr. Emilio José Luque Azcona. Universidad de Sevilla
Prof.^a Dr.^a María José Mora Sena. Universidad de Sevilla
Prof.^a Dr.^a Marta Palenque. Universidad de Sevilla
Prof.^a Dr.^a M^a Concepción Pérez Pérez. Universidad de Sevilla
Prof. Dr. Pablo Emilio Pérez-Mallaína Bueno. Universidad de Sevilla
Prof. Dr. Juan Antonio Prieto Pablos. Universidad de Sevilla
Prof.^a Dr.^a Carmen Ramírez Gómez. Universidad de Sevilla
Prof. Dr. Manuel Ángel Vázquez Medel. Universidad de Sevilla
Prof.^a Dr.^a Beatriz Vitar Mukdsi. Universidad de Sevilla

Comité científico

Prof.^a Dr.^a Carmen Alemany Bay. Universidad de Alicante
Prof. Dr. Karim Benmiloud. Université Paul-Valéry Montpellier III
Dr.^a María Carolina Blixen. Biblioteca Nacional de Uruguay
Prof. Dr. Vicente Cervera. Universidad de Murcia
Prof.^a Dr.^a Beatriz Colombi. Universidad de Buenos Aires
Prof.^a Dr.^a Rose Corral Jorda. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios,
Colegio de México
Prof.^a Dr.^a Patricia Espinosa Hernández. Universidad de Chile
Prof.^a Dr.^a Geneviève Fabry. Universidad Católica de Lovaina
(Louvain-la-Neuve, Bélgica)
Prof.^a Dra.^a Rosa García Gutiérrez. Universidad de Huelva
Prof. Dr. Robin Lefere. Université Libre de Bruxelles
Prof.^a Dr.^a Inmaculada Lergo. Academia Peruana de la Lengua
Prof.^a Dr.^a Ilse Logie. Universiteit Gent
Prof.^a Dr.^a María Rosa Lojo. Centro de Estudios Críticos de Literatura Argentina,
Universidad del Salvador, Buenos Aires
Prof.^a Dr.^a Celina Manzoni. Universidad de Buenos Aires
Prof.^a Dr.^a Carmen Márquez Montes. Universidad de Las Palmas
Prof. Dr. Daniel Mesa Gancedo. Universidad de Zaragoza
Prof.^a Dr.^a Francisca Noguerol Jiménez. Universidad de Salamanca
Prof.^a Dr.^a Teresa Orecchia Havas. Université de Caen Basse-Normandie
Prof. Dr. Julio Ortega. Brown University
Prof.^a Dr.^a Rosa Pellicer Domingo. Universidad de Zaragoza
Prof.^a Dr.^a Carmen Ruiz Barrionuevo. Universidad de Salamanca
Prof. Dr. Aníbal Salazar Anglada. Universitat Ramon Llull

Ana Gallego Cuiñas
(coordinadora)

CÉSAR

Instrucciones de uso



SEVILLA 2026

Colección: Escritores del Cono Sur

Número: 12

COMITÉ EDITORIAL DE
LA EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Elena Leal Abad
(Directora)

Concepción Barrero Rodríguez

Rafael Fernández Chacón

María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado

Manuel Padilla Cruz

Marta Palenque

María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda

Marina Ramos Serrano

José-Leonardo Ruiz Sánchez

Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Motivo de cubierta: © Alejandra López

© Editorial Universidad de Sevilla 2026

C/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.

Tfnos.: 954 487 447; 954 487 451

Correo electrónico: info-eus@us.es

Web: <https://editorial.us.es>

© Ana Gallego Cuiñas (coordinadora) 2026

© De los textos, sus autores 2026

ISBN: 978-84-472-2727-3

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/9788447227273>

Edición digital: Cuadratín Estudio

Índice

Ana Gallego Cuiñas: «Introducción. Manual de lectura de César Aira».....	9
--	---

Causas. El mundo de Aira

Sandra Contreras: « <i>Ema, la cautiva</i> , fundación mítica de Coronel Pringles»	19
Mariano García: «Algo concreto que abandonar. Los géneros en el proyecto novelístico de César Aira»	31
Nancy Fernández: «Viaje, estilo y mitología nacional. Sobre algunos textos de César Aira»	47
Nicolás Campisi: «Esto no es un ensayo: César Aira y el procedimiento».....	63
Julio Premat: «Empezar por el pasado: el <i>Diccionario de autores latinoamericanos</i> »	77

Efectos. Aira y el mundo

Martín Kohan: «Literatura y política en César Aira».....	97
Jesús Montoya Juárez: «Visualidad y televisión en la narrativa de César Aira»	107
María Belén Riveiro: «“¿Cómo podría existir una literatura en el extranjero?”. Un estudio de la obra de César Aira a partir de las traducciones al francés (Francia, 1988-2021)».....	129
Ana Gallego Cuiñas: «Literatura y economía en César Aira»	147
Jorge J. Locane: «Su leve irreverencia. Aira y el Formentor»	167

Otros Airas

Jesús Montoya Juárez: «Entrevista “Una tarde con César Aira”».....	183
Ana Gallego Cuiñas y Jorge J. Locane: «Brevísimos diccionarios de autores aireanos».....	199

Introducción. Manual de lectura de César Aira

ANA GALLEGO CUIÑAS

Lo que resulta del procedimiento no será nunca un objeto-mercancía,
porque, si sale realmente cargado de procedimiento,
llevando en sí el manual de instrucciones de su propia generación,
quien se enfrente a esas obras de arte podrá desarmarlas
y volverlas a armar, se identificará con el creador
(que deja de ser una unidad biográfica) y el arte “será hecho por todos”.
César Aira

César Aira, instrucciones de uso es una colección de ensayos críticos concebida como un edificio sin fachada que deja a la intemperie estancias abiertas de las que puede entrar y salir el lector a su antojo hasta aprender a moverse en su interior. Inspirado en la arquitectura formal de *La vida instrucciones de uso* (1978) de Georges Perec, este volumen propone nuevos recorridos por “la casa de la ficción” –como diría Henry James– de César Aira, el escritor latinoamericano más original –en el sentido etimológico del término, esto es: más radical– de nuestra contemporaneidad. El libro no sigue un orden cronológico ni temático, sino que funge de mapa para recorrer la obra aireana como si fuera una enorme casa de múltiples pisos, habitaciones y pasajes secretos. Cada pieza se detiene en un aspecto puntual que revela el extraordinario valor de uso de la poética de Aira: un procedimiento narrativo, una novela o conjunto textual específico, una obsesión recurrente, un gesto crítico, político o un aspecto material. Cada lectura es autónoma, pero todas dialogan entre sí como vasos comunicantes a los que se puede acceder de forma lineal, conforme a las instrucciones del índice, o salteada.

Este proyecto parte de una idea aireana: es imposible hacer una teoría definitiva de Aira porque se puede escribir indefinidamente alrededor de su escritura. Este libro no pretende cerrar interpretaciones, sino multiplicarlas, como su ficción, con el objetivo no solo de abrir nuevas estancias en su edificio crítico todavía inexploradas sino de presentar una hoja de ruta que sirva de instrucción sobre el conocimiento y uso de su obra y figura. Una poética que ha sido objeto de reflexión en todo el globo, pero que todavía ofrece una notable resistencia epistémica, que provoca a la vez fascinación e incomprensión. Hasta la fecha, se ha abordado una miríada de obras aireanas –así como su imagen de autor y la circulación de su obra– desde múltiples perspectivas y focos de investigación que ponen el acento, principalmente, en aspectos procedimentales y en sus técnicas de vanguardia; en la presencia del humor, la parodia o la ironía que atraviesa sus textos; en su relación con disciplinas como la filosofía, la música, el cine o el arte contemporáneo; en su postura en el

marco de la historia moderna y contemporánea de la Argentina; en su inserción en el mercado mundial; o en la maniobra de publicación particular que el escritor argentino ha puesto en juego a lo largo de su trayectoria.

Si hacemos un ejercicio básico de “criticometría” (Ferrer 2015) de las publicaciones sobre César Aira en la base de datos científica MLA (que contiene el mayor número de artículos en español de nuestra disciplina) y en la de WorldCat (que contiene el mayor de número de libros académicos), encontramos 215 resultados: 126 artículos, 68 capítulos de libros, 19 libros y 10 resúmenes de tesis doctorales.¹

Como podemos observar en la figura 1, los trabajos sobre Aira van desde 1990 (la primera registrada en esta base de datos, quince años después de la aparición de su primera obra) hasta diciembre de 2023. Los artículos están escritos en 5 idiomas diferentes: español, inglés, portugués, francés e italiano. El mayoritario es el español con 95 de los 126 artículos (75.39 %). Le sigue el inglés con 19 artículos (15.07 %);² el portugués con 7 artículos (5.55 %), el francés con 4 artículos (3.17 %) y el italiano con 1 solo artículo (0.79 %). En cuanto a la cronología, se observa un incremento de artículos desde 1990 hasta 2003-2004 donde se estabiliza y recae a partir de 2013-2014 hasta la actualidad. También se constata que la mayoría de los artículos en lengua inglesa sale a la luz después de 2014, que es cuando comienzan a traducirse más obras de Aira al inglés.

Si reparamos ahora en las monografías sobre Aira que se han editado hasta el momento (véase figura 2), la fotografía cambia: el primer libro data de 1999 y el último de 2021, escritos en cuatro lenguas diferentes: español, inglés, portugués y francés. El mayoritario es el español con 12 de las 19 monografías (63.15 %), 4 en francés (21.05 %), 2 en inglés (10.52 %) y 1 en portugués (5.26 %).

Llama la atención la cantidad de libros sobre César Aira que hay en francés –la influencia de Michel Lafon y de Julio Premat es evidente– mientras que en los artículos de MLA el francés es un idioma muy minoritario.³ Por último, en relación con la cronología, las obras se pueden agrupar en 4 bloques definidos: 1999-2000, 2005-2008, 2011-2016 y 2019-2021.⁴

1. Aclaro que la representación gráfica de los resultados se ha realizado mediante la herramienta pyplot de la biblioteca matplotlib de Python.

2. Sin duda, llama la atención la escasez de artículos académicos sobre Aira en inglés. Son dos los factores que han podido influir: i) la visibilidad: no se trata de un escritor global –esto es, que circule en presentaciones, ferias y festivales de manera sostenida en el tiempo– aunque tiene publicados más de 15 títulos en inglés; ii) la legibilidad: su obra tampoco se ha leído mucho en los programas de las universidades anglosajonas.

3. La academia francesa tasa el valor académico sobre la base de la monografía antes que los artículos científicos. Esto influye además en que las revistas francesas del campo en muchas ocasiones no estén indexadas en MLA, dado que tienen una base de datos propia. Véase además en este volumen el trabajo de María Belén Riveiro.

4. Resulta difícil determinar con precisión a qué obedece la distribución temporal de los estudios críticos sobre César Aira, pues las dinámicas de recepción literaria responden a factores múltiples –editoriales, académicos y mediáticos– que rara vez siguen un patrón lineal. No obstante, una posible explicación de estos picos podría vincularse a momentos concretos de visibilidad y legitimación internacional del autor: la consolidación de su mito en Argentina a finales de los noventa, su proyección global entre 2005 y 2008 con las traducciones europeas, la consagración institucional entre 2011 y 2016 tras la obtención de premios internacionales (e.g., Caillois), y finalmente el renovado interés entre 2019 y 2021, asociado a su Premio Formentor y a nuevas aproximaciones críticas atentas a otras dimensiones de su obra: los ensayos, las traducciones, su figura de autor y su circulación.

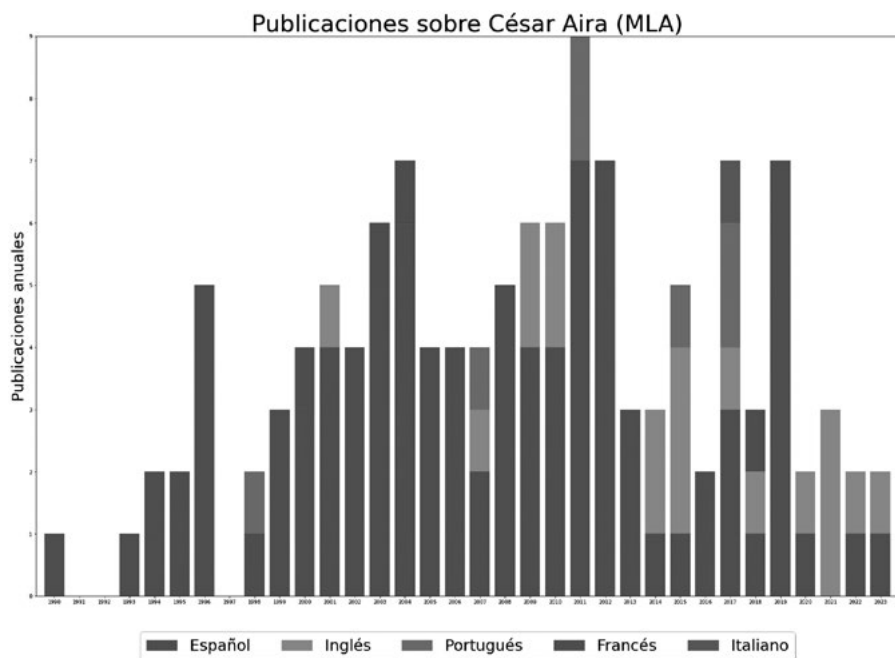


Figura 1. Publicaciones de artículos y capítulos de libro sobre César Aira en MLA. Fuente: elaboración propia

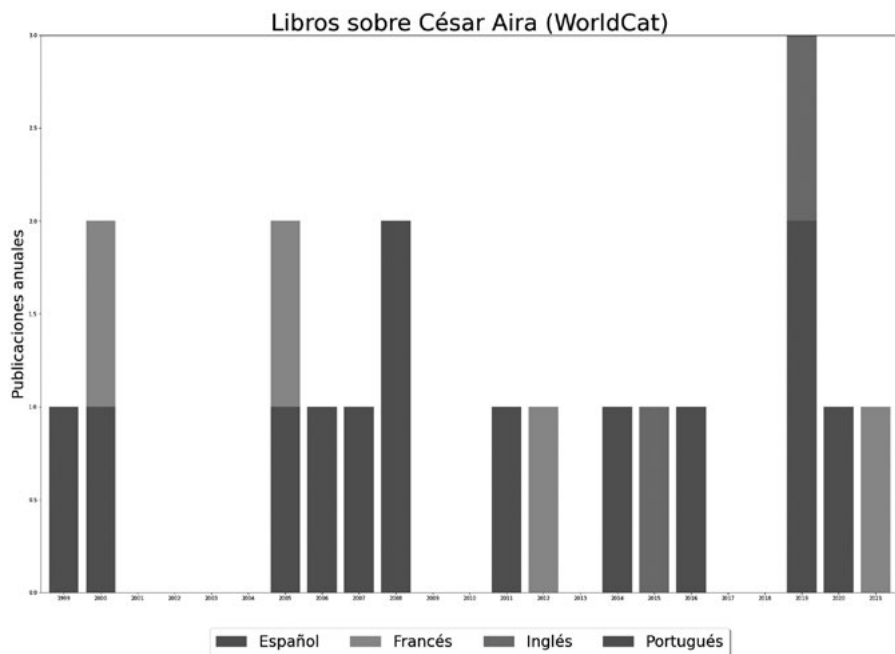


Figura 2. Publicaciones de libros sobre César Aira en WorldCat. Fuente: elaboración propia

Si hacemos ahora un *close reading* de este corpus crítico nos percatamos de que no abundan las publicaciones que traten, en un mismo volumen y a través de un conjunto heterogéneo de perspectivas críticas, diferentes dimensiones de la obra y figura de César Aira. Por tanto, la originalidad –y gran aporte– de *César Aira, instrucciones de uso* radica en la creación, a cargo de algunos de los mayores expertos internacionales en la obra del argentino, de un manual de lectura que se acerca al ‘mundo Aira’ desde parámetros complementarios: estéticos, históricos, económicos, sociológicos, políticos o editoriales. La magnitud de la tarea que representa nuestro libro permite, de este modo, comprender la propia magnitud de la poética de la ficción de César Aira: la diversidad de elementos que recorre sus textos, su postura autorial compleja y la larga sombra, en términos de influencia, que el escritor argentino proyecta sobre la literatura contemporánea. Por todo ello, este volumen se estructura en tres secciones que manifiestan su propósito totalizador en función del procedimiento de la causalidad: primero las causas y luego los efectos; Aira frente al mundo y el mundo frente a Aira. A estas dos secciones hay que sumar una tercera “Otros Airas”, que contiene una entrevista con el autor realizada por Jesús Montoya y un breve diccionario de autores aireanos inventado por Ana Gallego Cuiñas y Jorge J. Locane.

La primera sección, titulada “Causas. El mundo Aira”, se propone pensar la literatura del escritor argentino a partir de un conjunto de enfoques y metodologías que van desplazando el foco por distintos mecanismos críticos de la obra narrativa y ensayística de César Aira, analizando y confrontando su producción con los procedimientos de vanguardia, el sistema de géneros literarios, la historia y la fundación cultural argentina o la tradición. En primer lugar, Sandra Contreras analiza *Ema la cautiva* (1981) como obra sobre una fundación que funda, al mismo tiempo y con la carga simbólica que ello supone, una forma de hacer propiamente aireana, en la que la velocidad (de la acción y de la publicación), el olvido como devenir del relato o la transformación incesante, incluso del procedimiento mismo, aparecen ya como constitutivos del mundo Aira. Por su parte, Mariano García recorre la escritura literaria del autor argentino (desde *Moreira*, su primera novela [1975]) a partir de una puesta en plano –y de una evaluación crítica– de las tensiones en torno al género literario que están planteadas en las novelas y en los propios ensayos aireanos; un planteamiento y un procedimiento que el escritor dejaría como desafío crítico y que García denomina “género vanguardia”. Nancy Fernández presta especial atención a la importante narrativa rural, histórica y/o de viajes de César Aira, para reconstruir la “arqueología de lo nacional” presente en su obra no solo por la temática, sino –sobre todo– por la propia configuración sintáctica y estilística de su proceder; Fernández, por lo tanto, lee la composición de la cuestión nacional en Aira a través de conceptos y fundamentos centrales en su obra, como pueden ser la diferencia, el pliegue, la velocidad, el devenir del viaje o la dispersión. En cuarto lugar, Nicolás Campisi se centra en la producción ensayística de Aira a la que aborda como espacio de libertad creativa y de pensamiento vanguardista en la que se perfilan, aun en su devenir, los principales mitos y procedimientos del autor. Los ensayos aireanos aparecen, para Campisi, como una sucesión de puntos de apoyo sobre los que construir una forma de mirar su mundo novelístico. Por último, Julio Premat analiza el *Diccionario de autores latinoamericanos* (2001, fechado en 1985) de César Aira como producción sintomática (por diferente, por temprana en su historial de publicaciones, por aparentemente contradictoria del resto de su producción) de una

serie de tensiones que atraviesan toda su trayectoria literaria, como aquella que se da entre presente y pasado, vanguardia y tradición o lo novedoso y lo clásico, confrontando el proyecto aireano con el “modelo Borges”.

La segunda sección, llamada “Efectos. Aira y el mundo”, tiene como objetivo salir del análisis textual para reflexionar sobre la literatura de César Aira en su relación con el mundo, pensando la vinculación entre Aira y el campo social (tanto en su literatura como en su postura frente a los medios y las instituciones culturales hegemónicas), ya sea en términos políticos, económicos y/o culturales. En esta línea, Martín Kohan deconstruye la idea común –y la postura de autor construida por el propio escritor– que aleja a Aira de cualquier asociación entre literatura y política; para ello, Kohan profundiza en varias de sus novelas y propone una forma de leer la presencia de la política que no pasa por el realismo literario y por la confluencia entre literatura y realidad, sino por la huella de su ausencia y su ser diferido, desplazado. En segundo lugar, Jesús Montoya Juárez se propone estudiar la narrativa de Aira publicada a partir de los años noventa a la luz de la relación entre literatura y medios de masas, entre literatura y simulacro y, particularmente, entre literatura y televisión; así, Montoya entra en la discusión sobre el realismo en Aira para entender parte de su producción (*Madre e hijo* o *La prueba*) como una forma de avanzada de un fenómeno extendido en la literatura argentina del siglo XXI, que denomina “realismo del simulacro” y que comprendería toda un corpus de textos que se insertan en la “densidad massmediática” de las últimas décadas. Por su parte, María Belén Riveiro analiza, con herramientas procedentes de la sociología de la literatura, la internalización de la obra de César Aira y, por lo tanto, su ingreso en el mercado global de la literatura; con este objetivo, Riveiro estudia las condiciones que favorecieron la traducción, durante los ochenta, de César Aira al francés (primer idioma al que fue traducido); la materialidad de los libros traducidos o la recepción crítica de la obra de Aira; por el camino, señala el peso de Francia en la circulación mundial de literatura.

Ana Gallego Cuiñas trata un tema casi inédito en la crítica aireana: la relación entre literatura y economía en su obra a través de un doble linaje, que se cruza y superpone: primero, una poética del dinero que refiere al procedimiento narrativo, a la puesta en práctica de una economía del significante literario que produce simultáneamente una deuda de significado y una causalidad paródica de doble efecto. Y, segundo, una poética del mercado global, que alude a los textos de Aira que incorporan las nuevas economías de la literatura que promueve el comercio global y que afecta –desestabilizándola– a la tasación del valor estético, que se vuelve fiduciario, dependiente del hecho material de la publicación de la obra. En último lugar, Jorge J. Locane se centra en la (no-)relación de César Aira con los dispositivos de consagración y subjetivación autorial que son los premios literarios, concentrándose para ello en el Premio Formentor de Literatura que le fue concedido a Aira en España en 2021; a través de la disposición aireana hacia los premios (en particular, hacia los premios de las metrópolis), Locane defiende una forma de politización en Aira con respecto a las instituciones de poder, que denomina una “política del umbral”.

El volumen se cierra con “Otros Airas”, dos textos que añaden otra capa de profundidad a la propuesta totalizadora que ya hemos manifestado. “Una tarde con César Aira” es una entrevista que Jesús Montoya realizó a César Aira en 2003, así como otras ideas de Aira de otros encuentros que tuvieron lugar entre 2003 y

2005. Aira ofrece aquí respuestas a temas como su relación con la historia nacional, con la crítica, con la posmodernidad, con la televisión y los medios de masas o con sus procedimientos narrativos, entre otros asuntos de marcada relevancia en su trayectoria literaria. A modo de broche final, Ana Gallego Cuiñas y Jorge J. Locane componen un *Brevísimo diccionario de autores aireanos* siguiendo las instrucciones de Aira: “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” (2021: 181). Con lo cual, las entradas del diccionario se confeccionan a partir de notas y apuntes que han ido tomando durante años ambos investigadores y que procesa el algoritmo del ChatGPT: la memoria colectiva de los grandes datos que pone fin, como quiere Aira, a la individualidad. Aira entonces anticipa este “procedimiento” coleccionista y todas sus escrituras, todas las lecturas, todos los autores que cita y que no cita, toda la crítica y todas las tradiciones –de todos los géneros y disciplinas artísticas y científicas– confluyen, simultáneamente, en un diccionario que explica y contiene a César Aira.

Para finalizar, y a tenor de los nuevos aportes de este libro a los estudios aireanos, concluyo esta introducción con una serie de consignas, a la manera de los manuales de lectura, que decodifican la poética de César Aira por puro afán pedagógico. No pretendo con ello dar cuenta de un consenso epistémico –nada más lejos de la realidad, como ilustra este volumen– sino sintetizar algunas claves que explican –para los no iniciados– su singular modo de producción literaria, circulación en el mercado y recepción crítica. Ojalá estas instrucciones, y las de los capítulos que siguen, sirvan para aprender a usar, en un lado y otro del Atlántico, la literatura de César Aira.

A. MODO DE PRODUCCIÓN

1. Aira no tiene un estilo identificable. O mejor: su estilo es invisible, como el del traductor. Su escritura es difícil de definir porque desconcierta, violenta y seduce en la misma medida. La razón se debe, principalmente, a que la trama (el sentido) está supeditada al procedimiento –como lo entiende Raymond Roussel–, basado en la proliferación del significante. Lo importante entonces no es la verosimilitud de los hechos sino (el *ready-made* de) la escritura: la composición, la improvisación, la invención.
2. La textualidad de Aira es antidiscursiva, tiene un tono crudo y una base conceptual: por un lado, se asemeja al *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin, donde las frases parecen no estar vinculadas y no se disponen de un modo narrativo. Por otro, actúa como el arte contemporáneo de Mondrian, Kandinsky, Magritte o Duchamp: el tiempo deviene espacio y no se representa nada, solo el propio mecanismo del relato. Los títulos de sus obras tampoco corresponden a un mismo patrón, y, oscilan entre nombres propios que no dicen nada, y adjetivos, profesiones, lugares, actividades, objetos, etc., que signan ideas.

3. La poética aireana está a medio camino entre el ensayo y la novela de aventuras. De hecho, son los únicos géneros que lo significan: no publica cuentos ni poemas. Así, Aira, en su poética conceptual, parte de una idea determinada (las relaciones de género, el mercado, la infancia, los medios de comunicación, el siglo XIX, etc.) que desarrolla narrativamente a partir de un personaje en la mayoría de las ocasiones.
4. La narrativa de Aira es ilegible porque la técnica que prevalece es la del absurdo o el decir a medias, debilitando lo que muestra. Lo no dicho en sus textos no obedece a un enigma, misterio o secreto por resolver: no hay sentido ni final. Por eso siempre nos parece que a su obra le falta algún elemento, que la novela está inconclusa. Porque lo importante es contar para sobrevivir: como en *Las mil y una noches* o en el *Aladino* del siglo XI. En rigor, podemos decir que la literatura de César Aira es anacrónica y que responde a una forma literaria precapitalista.
5. Aira pone en valor su poética a contrapelo de la de Borges: frente a la hiperconsciencia del lenguaje y el uso de la forma breve antepone el desborde inventivo y la forma de la novela (corta). Una literatura cualquierizada que no se restringe al significado, al sentido de la memoria o de la imaginación, sino al signifiante, con la convicción de “La libertad de no gustar” (Aira 2019: 44). Se inserta entonces en el mismo linaje de narrativas argentinas de vanguardia, ilegibles y resistentes (Tabarovsky 2010), de Arlt, Pizarnik, Puig, Lamborghini, Libertella y Copi.

B. MODO DE CIRCULACIÓN Y RECEPCIÓN

1. Aira propone un modelo de autor no soberano, no serio, cualquierizado, que apenas interviene en la arena pública –y cuando lo hace teatraliza al escritor “idiota”– y que no explica la obra (su discurso crítico se encuentra en sus ensayos). Hay que “liberarse del viejo sujeto artista”, afirma (2019: 73), porque es el tipo de figura de escritor que predica y adoctrina.
2. Para Aira la publicación forma parte de la obra, de su poética, por eso diseña sus textos entre editoriales grandes, medianas y pequeñas: “no el libro soñado, el libro ideal, platónico, sino el impreso, real, publicado, no importa dónde ni cómo ni con qué fortuna (eso siempre me tuvo sin cuidado, al contrario, siempre preferí el libro más bien secreto)” (2021: 180). El trabajo que respalda al escritor en la contemporaneidad no es el del lenguaje sino el de la publicación (Aira 2017: 34). De este modo, desplaza la problemática del valor estético (de uso) al valor (de cambio) material. Es decir: lo nuevo –como en la vanguardia– antes que lo bueno.
3. Los lectores de Aira pertenecen, en su mayoría, a la “comunidad letrada” (Gallego Cuiñas 2022), aunque rechace lo metaficcional y abogue por una literatura vital y de evasión. Las academias que han sido más receptivas a su obra han sido la argentina (Panesi, Giordano, Astutti, Estrín, Contreras, Dalmaroni, Porrúa, García, Fernández, Riveiro), la francesa (Lafon, Estrade, Premat, Villanueva, Vecchio, Schmukler, Magnin) y la española (Montoya, Gallego Cuiñas, Alonso Mira, González Álvarez), en este orden.

BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, César (2017): *Evasión y otros ensayos*. Barcelona: Literatura Random House.
- AIRA, César (2019): *Sobre el arte contemporáneo*. Barcelona: Literatura Random House.
- AIRA, César (2021): *La ola que lee. Artículos y reseñas (1981-2010)*. Barcelona: Literatura Random House.
- FERRER, Carolina (2015): "Digital Humanities, Big Data, and Literary Studies: Mapping European Literatures in the 21st Century", en *Rupkatha Journal: On Interdisciplinary Studies in Humanities*, II (1). <http://rupkatha.com/V7/n1/01_Digital_Humanities_Big_Data.pdf el02/04/2020>
- GALLEGO CUIÑAS, Ana (2022): *Cultura literaria y políticas de mercado: editoriales, ferias y festivales*. Berlin: De Gruyter.
- TABAROVSKY, Damián (2010): *Literatura de izquierda*. Madrid: Periférica.

Causas. El mundo de Aira

Ema, la cautiva, fundación mítica de Coronel Pringles¹

SANDRA CONTRERAS

No solo porque es la primera novela que publica sino también porque contiene, al modo de una protocombinatoria, los motivos, los personajes, los mecanismos, que darán forma a la obra por venir, *Ema, la cautiva* tiene –y sigue exhibiendo, a treinta años de su primera edición en octubre de 1981– toda la intensidad de ese momento único que es, para decirlo con el mismo César Aira, la primera vez de la invención: ni ensayo preliminar ni borrador de los comienzos, sino explosión liberada en ese instante en que cristaliza la apuesta de vida del escritor y, con ella, el nacimiento de un mundo, por completo nuevo. Están allí la apuesta radical por un arte general de la invención, el lema aireano de aquí en más irrenunciable: la invención al máximo de su potencia; las formas que se da ese imperativo (la vuelta al y del relato en las más variadas versiones del viaje, la aventura, la fábula, el mito); la atmósfera de frivolidad, el aire de melancolía, y el arte de la conversación, en que se envuelve desde el comienzo la opción por el Arte como potencia superior del Pensamiento y de la Vida; el trastrocamiento de las perspectivas que termina por hacer visible esa singular arquitectura de planos superpuestos y trayectorias envolventes, que teñirá de extrañeza las geografías argentinas (las más próximas, las barriales, las turísticas, pero también las nacionales que vienen con la tradición). Y están, sobre todo, los métodos, los procedimientos, las acciones proliferantes, junto con la puesta en marcha de una pulsión de supervivencia como mecanismo medular de este universo. De aquí en más no habrá, prácticamente, historias cuyo objeto último no sea, de uno u otro modo, sino un método o un deseo de supervivencia (cómo recuperar la juventud, cómo sobrevivir a la catástrofe, a la muerte o al fin del mundo, cómo empezar o volver a vivir), que es la forma en que la literatura de Aira traduce la pregunta que toda su operación formula, con impulso vanguardista, en las liminalidades del siglo: cómo seguir haciendo arte cuando el arte ya estaba hecho. Es cierto que, según la lógica de las fechas que Aira consigna puntualmente en el final de cada historia y con las que ha ido desplegando, a lo largo de estas décadas, una suerte de “diario” de escritor en sucesivas entregas, hay dos relatos que, aunque publicados después, fueron escritos previamente a *Ema* (*Las ovejas* en 1970 y *Moreira* en 1972) y que esos dos relatos, bajo la forma, uno, de la supervivencia de la especie en medio del cataclismo natural y, otro, de la supervivencia mítica del héroe popular, contienen ese germen –ese átomo, deberíamos decir, para una literatura en

1. Publicado originalmente como “Prólogo” en la reedición de la novela que publicó la Editorial Universitaria de Buenos Aires en 2011. Se transcribe el texto ajustándolo a normas de citación.

la que todo es genético y nuclear— que será, siempre y en las más variadas formas, la materia del relato. Pero si *Ema, la cautiva* es, en rigor, el punto de inflexión del big-bang aireano, es porque allí la pulsión de supervivencia se articula, por primera vez, y en las “condiciones irreales” del desierto argentino del siglo XIX (Aira 1981a: 15), con esos dos núcleos centrales que darán materia y forma a las historias: el procedimiento: la experimentación con el procedimiento; y la acción: la urgencia —de los personajes, del relato— por pasar a la acción. Experimentación genética y experimentación económica, he aquí los dos métodos con los que la pequeña Ema y el fantasmal Coronel Espina, la pareja mítica e inaugural del universo aireano, ponen en marcha la Acción como un impulso de continuo que aquí es siempre impulso de continua transfiguración. Que estos dos experimentos acontezcan, cada uno, bajo la forma de una fundación (la fundación de un criadero de faisanes, la fundación de un Fuerte en la línea de fronteras), y en Pringles, esto es, en el lugar de nacimiento del escritor, naturalmente lo tiñe todo, en *Ema, la cautiva*, de acto fundacional. Por lo demás, que esos actos fundacionales tengan lugar en el primer libro que, por los caminos aleatorios del azar, publica el escritor en Buenos Aires dice mucho de una literatura que hace de la publicación, esto es, del acto mismo de publicar, parte esencial de una obra que no solo se define como proliferación del relato sino también —mejor: ante todo— como acción, operación, performance.²

Pero esa explosión creadora tuvo, a su vez, otros dos preludios, que conviene repasar para reponer su contexto de emergencia. Dos meses antes, en agosto de 1981, Aira había publicado en el número 51 de la revista *Vigencia* (de la misma Universidad de Belgrano en la que se publicó *Ema, la cautiva*), un artículo titulado “Narrativa argentina: nada más que una idea”, en el que se ocupaba de hacer el diagnóstico de la novela argentina de esos años como “una especie raquítica y malograda”, empobrecida por “el mal uso, el uso oportunista, en bruto, del material mítico-social disponible, es decir, de los sentidos sobre los que vive una sociedad en un momento histórico dado” (Aira 1981b). Aira trazaba allí un panorama que iba desde *Como en la guerra* (1977) de Luisa Valenzuela hasta *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia, pasando, entre otras, por *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1980) de Jorge Asís y *Copyright* (1979) de J. C. Martini Real, para precisar, en un alarde de despliegue crítico tan lúcido como desafiante, las fallas de composición que, aun cuando su objetivo fuera “transponer literariamente la realidad”, volvían a cada una de estas novelas “inverosímiles” (Aira no usa ese término aunque podemos presuponerlo), pero sobre todo para denostar la falta absoluta de invención que una y otra vez pretendía excusarse, validarse, en esa moralidad histórica, política, social. Casi como el Borges de los años 40 cuando en su reseña de *Las ratas* (1943) de José Bianco hacía un diagnóstico de la novela argentina contemporánea para impugnarla como una “especie abatida” por el “melancólico influjo, por la mera

2. En rigor, y según el pie de imprenta que figura en su primera edición en la editorial Achával Solo, *Moreira* debió publicarse en 1975, pero un problema con las tapas y la encuadernación hizo que terminara apareciendo después de la publicación de *Ema, la cautiva*. *La vida nueva* (Aira 2007) convierte el episodio en la magnífica fábula que, en el envés de la paradoja de Aquiles y la tortuga, revierte el pliegue del tiempo sobre la naturaleza del objeto: los lapsos entre la inminente publicación y el accidente que la posterga (siempre un accidente material en el proceso de producción: corrección de galeras, diseño de portada, impresión de portada, método y material para el pegado, embalaje) son cada vez mayores, cada vez más laxos, y el juego creciente de anticipaciones y demoras deja al libro —para decirlo con Duchamp— definitivamente inacabado, suspendido en el hueco temporal de la no materialización.

verosimilitud sin invención de los Payró y los Gálvez" (Borges 1999: 274),³ el joven César Aira afirmaba: "La transposición literaria de una realidad exige la presencia de una pasión muy precisa: la de la literatura". Y el signo de esa pasión era, para Aira, la opción por, y el talento para, la invención. Se trataba, desde luego, de la entrada en escena de las fuerzas, de la irrupción vanguardista de los comienzos, esto es, de la creación del contexto que el escritor venía a reducir a la nada.

No todo, sin embargo, era desafío y provocación juveniles. La nota se cerraba con la remisión a Manuel Puig, Juan José Saer, Nicolás Peyceré y Osvaldo Lamborghini como a los únicos "buenos novelistas", que maduraban lejos del país que los había expulsado o que se reservaban en el secreto o en el silencio (Lamborghini y Puig serán dos de sus maestros amados), y terminaba diciendo: "Por lo demás, solo queda esperar". Y en efecto, *Ema, la cautiva* fue la ficción con la que Aira respondía, dos meses más tarde, a lo que entendía como la pobreza de la producción novelística de su presente. A la demolición, le seguía la acción: la afirmación de una potencia absoluta y autónoma de la invención como impulso inicial, e inmediato, del relato.

El otro preludeo fue la contratapa misma de la novela (todas las novelas de la colección "Narradores argentinos contemporáneos" llevaban una contratapa firmada por el autor) que vale la pena reproducir aquí para quienes lean por primera vez *Ema, la cautiva* en la presente edición. Decía así:

Ameno lector: hay que ser pringlense, y pertenecer al Comité del Significante, para saber que una contratapa es una "tapa en contra". Sin ir más lejos, yo lo sé. Pero por alguna razón me veo frívolamente obligado a contarte cómo se me ocurrió esta historiola. La ocasión es propicia para las confidencias: una linda mañana de primavera, en el Pumper Nic de Flores, donde suelo venir a pensar. Tomasito (dos años) juega entre las mesas colmadas de colegiales de incógnito. Reina la desocupación, el tiempo sobra.

Hace unos años yo era muy pobre, y ganaba para analista y vacaciones traduciendo, gracias a la bondad de un editor amigo, largas novelas de esas llamadas "góticas", odiseas de mujeres, ya inglesas, ya californianas, que trasladan sus morondangas de siempre por mares himenópticos, mares de té pasional. Las disfrutaba, por supuesto, pero con la práctica llegué a sentir que había demasiadas pasiones, y que cada una anulaba a las demás como un desodorizante de ambientes. Fue todo pensarlo y concebir la idea, atlética si las hay, de escribir una "gótica" simplificada. Manos a la obra. Soy de decisiones imaginarias rápidas. El Eterno Retorno fue mi recurso. Abjuré del Ser: me volví Sei Shonagon, Scherezada, más los animales. Durante varias semanas me distraje. Sudé un poco. Me reí. Y al terminar resultó que Ema, mi pequeña yo mismo, había creado una pasión nueva, por la que pueden cambiarse todas las otras como el dinero se cambia por todas las cosas: la Indiferencia. ¿Qué más pedir?

César Aira

En el umbral del ocio, del tiempo que sobra, pero también del imperativo frívolo y de la pasión superior de la Indiferencia, Aira monta, desde su centro de operaciones que es el Pumper-Nic de Flores, el escenario en el que pone a actuar su maquinaria: un desafío artístico que demandará toda la tenacidad de un atleta

3. La reseña de Borges, "José Bianco: *Las ratas*", fue publicada por primera vez en la revista *Sur*, n.º 111, Buenos Aires, enero 1944. Se cita aquí por la edición *Borges en Sur 1931-1980*, de 1999.

para realizarlo; una decisión imaginaria rápida: *de inmediato*, la creación de una historia; y una disposición absoluta para la total transformación. Es la fábula de origen en la que Aira cifraba, apenas entraba en la literatura argentina, su poética del arte como pura acción: acción intempestiva que, desconociendo por completo sus alcances, quiere ir hasta el final de lo que puede y a la que tanto el desenfreno del continuo como la inmediatez de la irrupción le son inherentes. Que en 1981, cuando el contexto nefasto de la dictadura militar imantaba con fuerza proyectos narrativos que, como *Nadie nada nunca* (1980) de Juan José Saer o *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, experimentaban con formas interrogativas y conjeturales con las que ejercer, indirectamente, una crítica a la violencia del presente, la apuesta de Aira por la pasión de la literatura y el despliegue de su frenesí inventivo vinieran moldeados en una ética de la frivolidad y de la Indiferencia (y no podría pasarse por alto el hecho de que la novela está fechada en octubre de 1978, exactamente a cien años del decreto que encomienda al General Roca la Conquista del Desierto y el exterminio), puede dar la pauta del desacomodo que su literatura supuso desde el comienzo en relación con los protocolos de lectura vigentes, pero también de la dimensión de un proyecto que se proponía una tarea tan grande, y tan invisible tal vez (tuvieron que pasar los años para que la contundencia y la radicalidad de su desmesura se volvieran evidentes, demoledoramente evidentes) como es la de operar, secreta, y escandalosamente también, un cambio completo en la percepción estética: de lo que en la literatura argentina es –era– la percepción estética.⁴

Pero estos son los preliminares, las coordenadas del teatro de emergencia. Y es evidente que *Ema, la cautiva* fue –y es– mucho más que lo que unas intervenciones institucionalmente vanguardistas podían anunciar como programa. ¿Y en qué consistió, formalmente, esa explosión? En primer lugar, y tratándose de una literatura que se dio de entrada como lema una estricta ética de la invención, no podría dejar de observarse que Aira empieza por convocar y volver a contar (¿por reescribir?) una historia que viene con la tradición (el “cuento de la cautiva” que tiene su corpus clásico en la literatura de la conquista, con la leyenda de Lucía Miranda como relato emblemático, y su paradigma nacional en *La Cautiva* de Esteban Echeverría, de 1837). Y que lo hace, además, en la forma de esa convención narrativa que, desde el nacimiento mismo de la literatura argentina, es el viaje por la pampa: el cruce a ese espacio nacional por excelencia que es el desierto del siglo XIX habitado por el Otro –gauchos, bárbaros, cautivas, y, todavía más allá, el Indio, el Salvaje– según lo escriben, desde el lado de la Civilización, militares, poetas, pintores, científicos y viajeros extranjeros. ¿Podía obstar esto para que la peripecia de la invención se pusiera a andar? El despliegue de la historia de *Ema, la cautiva* indica claramente que no, y que la opción originaria del artista en todo caso fue: nada que inventar, porque todo viene con la tradición, y por eso mismo, el mejor terreno, para el escritor, para inventarlo todo.

4. En “Increíbles aventuras de una nieta de la cautiva”, un pionero artículo publicado en el n.º 14 de la revista *Punto de Vista*, en julio de 1982, María Teresa Gramuglio subrayaba, y celebraba, el recurso extremo a la fantasía, el humor y el extrañamiento con los que Ema, la cautiva lograba liberar un discurso con el que romper con la verosimilitud, como “conquista frente a las limitaciones de la representación y la servidumbre del referente”. Al mismo tiempo advertía sobre los límites que podía encontrar ese arte en la “parcialidad de un gesto” que hacía de la “exacerbación inventiva” (y el riesgo residía, claramente, en esa “exacerbación”) la clave de su apuesta estética frente a otras coexistentes y posibles.

A primera vista, el movimiento más notorio de ese despliegue fue hacer avanzar todavía más, llevar al extremo, la reinención del desierto que Lucio V. Mansilla había logrado con *Una excursión a los indios ranqueles* (1870). Conectada con la sensibilidad imaginaria de ese coronel dandy y afrancesado que, en su aventura militar, transfigura a la pampa en un espacio apto, casi ideal, para experimentar el placer de los viajes y que, internándose en los recintos vedados de las tribus ranquelinas, convierte al mundo indígena en un mundo de etiqueta y de artificio, *Ema, la cautiva* satura a ese universo, tanto el de la frontera como el de los territorios salvajes, con todos los signos de la hipercivilización. Están aquí las delicias de una amplia y variada gastronomía: la tortilla de avestruz que el Mansilla “tourist” cosmopolita saborea en Nagüel Mapo y los succulentos y sabrosísimos almuerzos con el que continuamente lo invitan en los toldos se convierten en el encanto de esos desayunos colmados de tazones humeantes, budines, barras de cacao, caracoles hervidos con hierbas, y cestas con ciruelas, fresas y melones silvestres, o de esas cenas en las que la carne blanda de una pintada puede rociarse con cucharadas de salsa y coñac y degustarse con champagne. Están los interiores sobrecargados de mobiliarios y dependencias: los toldos de los caciques ranquelinos con su distribución en habitaciones y enramadas-galerías se convierten en un fortín con cuartos alfombrados y recargados de objetos antiguos donde los militares duermen en sábanas de seda o en el damasco de los sofás; en el rancho de un soldado con “sillas rojas enanas, una buganvilla de tiesto azul, y una hilera de garzas disecadas”; o en los “palacios reales” de la corte de Catriel, esas “mansiones” hechas de sedas y papeles de todos los colores, con laberínticos pabellones y dependencias y hasta jardines en miniatura. Están, también, los cuerpos indígenas resplandecientes en “torneos de elegancia”: la belleza y la coquetería que Mansilla puede percibir en chinas “bonitas” y hasta “magníficas”, pero también su propia “pasión por las capas”, se transforma aquí en la suprema elegancia que corona los movimientos y los gestos refinadísimos de unos cuerpos sólidos e imponentes, tan exuberantes en signos de riqueza como atentos a los últimos dictados de la moda. Pero si *Ema, la cautiva* va mucho más lejos hasta casi dar la vuelta a la *Excursión* ello se debe no solo a que su objetivo no es, en absoluto, relativizar a cada paso la dicotomía civilización-barbarie (digamos que el capítulo introductorio liquida bastante rápidamente, ante la mirada azorada del ingeniero francés, la opresión y la crueldad contenidas en la civilización avanzando sobre el desierto) sino porque la disposición hedónica para el ocio, que define toda la atmósfera de la novela apenas se aparta de la órbita de la ley para instalarse en Pringles, se exhibe como signo de un mundo de refinamiento sobrehumano en el que todo es lujo y excedente. También porque el cultivo artificial de la indiferencia es signo, en el mundo indígena, de un “valor supremo” para mirar de frente a la frivolidad y disponerse al Arte como “fin último de la manía melancólica”: ya no se trata solamente, entonces, del placer de dormir en las arenas de la pampa que la extravagancia de Mansilla no cambia por nada, sino, por ejemplo, de hacer una excursión con un amante indio a un recinto de nieve rodeado por cipreses, y pasar el tiempo jugando a los dados, pintando miniaturas y ejecutando música con arpas triangulares, émbolos, pequeñas trompetas de corteza y flautas de treinta y seis clavijas.

Como se ve, nada, ni en las peripecias de la historia, ni en el tono ni en la atmósfera del relato, podría hacernos pensar, ni por un segundo, en el poema de Echeverría. A menos que nos sintamos forzados a reconocer los desvíos e inversiones en relación con los estereotipos de la serie solo porque el tópico de “la cautiva”

define al personaje (y es interesante observar que uno de esos principales desvíos está dado no por las diferencias, por lo demás evidentes, con la heroína trágica y romántica de 1837 o con la víctima sufriente del canto IX de *La vuelta de Martín Fierro* (1879) de José Hernández, sino por el hecho de que el cautiverio de Ema dura solo dos años y apenas tres capítulos en la novela, como quien dice, apenas “una temporada entre los indios”), a menos –decía– que nos sintamos obligados a precisar las operaciones de deconstrucción de los estereotipos de la serie, podríamos olvidar, sin mayores consecuencias para la lectura, *La cautiva* de Echeverría. Y esto, porque estamos ante un arte cuyo *modus operandi* es la “huida hacia delante” y cuyo impulso ético primordial es *el olvido como sintaxis del relato*. “La memoria –dice Aira en *Copi*– tiende al significado, el olvido a la yuxtaposición. La memoria es el hallazgo del significado, el corte a través del tiempo. El olvido es el imperativo de seguir adelante. Por ejemplo, pasando a otro nivel, a otro mundo incluido o incluyente. Desde un mundo no se recuerda a otro. No hay un puente de sentido. Hay un puente de pura acción” (Aira 1991: 33). Es en este sentido que el uso de la tradición puede entenderse, en la literatura de Aira, antes que como un procedimiento que haría retroceder al relato por el camino del significado y la memoria, como una técnica compositiva que, fundada en el olvido, lo pone a funcionar hacia delante. Si la narrativa de Aira vuelve a contar cuentos ya contados es en la medida en que los somete al proceso creador del olvido, en la medida en que se nutre del olvido como potencia transfiguradora y de invención. ¿Y dónde podría percibirse la operación? Allí donde esa potencia se convierte en *velocidad del relato*, esto es, en Aira, en esa fantástica aceleración que, alterando la naturaleza del objeto, hace que los estereotipos que “vienen con la tradición” salgan, como expulsados, del universo de la Historia y empiecen a girar en otras órbitas que las del significado y la memoria; allí donde la velocidad del relato los desprende del universo de la cultura y los empuja hasta ese punto en el que el tiempo se detiene o se desvanece: la Imagen. No casualmente el pasaje en que más claramente retorna el estereotipo de la Cautiva en la novela es esa escena que, situada en su centro mismo, representa su figura y su historia según las representaciones plásticas canónicas del rapto y el malón. La escena, en la que Ema “vio pasar varios indios montados, con cautivas desvanecidas, brillantes de luz lívida” y sobre ellas a los salvajes que “parecían más bien maniquíes de oscuridad tatuada con rayas y círculos” (Aira 1981a: 122), esa escena, con su tormenta desencadenándose de repente y con furia y su carrera veloz entre ranchos incendiados, es el modo en que Aira plasma las estampas convencionales de la Cautiva y los Salvajes –según las consagró el pintor Ángel Della Valle en *La vuelta del malón* (1892)– transfigurándolo todo, a su vez, con el toque propio de sus cataclismos atmosféricos y los elementos de la naturaleza volando por los aires: “La luna había salido solamente para mostrarle a Ema la mirada del salvaje, que vino hasta ella y se inclinó, sin apearse; la tomó por debajo de los brazos y la sentó en el cuello del potro. Un instante después, el árbol volaba” (Aira 1981a: 123).

Sucede además que este es el punto en que “la perspectiva de Ema cambió” (Aira 1981a: 123) y, a su vez, el punto de inflexión de la novela. En la literatura de Aira todo es cuestión de perspectiva (de su trazado, dice, surge el espacio, la visión, la arquitectura del sueño), y la operación exótica, una de sus operaciones centrales y de la que *Ema, la cautiva* es, claro está, uno de sus hitos, consiste en la creación de una perspectiva, más específicamente, de un “dispositivo ficcional para

generar la mirada”.⁵ Cuando ese dispositivo opera sobre los estereotipos, los motivos y los cuentos que vienen con la tradición nacional, su eficacia radica en funcionar como un *telescopio invertido*: se trata de esa “lejanía inmediata” que –dice Aira– le confiere a las novelas de Jane Austen su particular encanto, convirtiéndolas en “una especie de etnología de las tribus exóticas que son los ingleses mismos” (Aira 1991: 21). Se trata –podríamos decir– de la creación de un dispositivo óptico para que las imágenes, como en la escena del rapto, vuelvan espectacularmente ampliadas, como estereotipos quintaesenciados, alucinados, potenciados. (Entre paréntesis y a propósito de Jane Austen, ¿no es hora de decir que la cautiva de Aira tiene un nombre, de nulas connotaciones nacionales?, ¿y que en el aprendizaje adolescente de la pequeña Ema en el desierto resuena, en todo caso, no el deprimente e inmovilizante bovarismo de Flaubert, que Aira tanto desprecia, sino el periplo mundano al cabo del cual la jovencita frívola e intrépida de la literatura inglesa aprende sus lecciones?).

Ese “telescopio invertido” implica, a su vez, en la literatura de Aira una forma de encarar el relato, esto es, la creación de un *punto de vista narrativo*. Y en *Ema, la cautiva* ese punto de vista se desdobra en dos. En primer lugar, todo empieza a contarse desde la perspectiva extranjera del viajero europeo del siglo XIX que se interna en el desierto, otro clásico del género del viaje por la pampa: aquí, la perspectiva del ingeniero francés Duval que se dirige al Fuerte de Pringles a trabajar –no sabe todavía en qué– para el Coronel Espina (y que podría estar evocando al escritor e ingeniero Alfredo Ebelot de *Recuerdos de frontera* que el ministro Adolfo Alsina contrató para sus trabajos en la línea de fortines). Y lo interesante son los juegos de traducción a que da lugar la operación, la forma en que la perspectiva francesa del viajero se traduce en la perspectiva “decadentista” del relato: no solo porque allí están Baudelaire y su “Invitación al viaje”, y los tópicos del decadentismo, que hacia el fin de siglo convierten a los oficiales argentinos en réplicas de Des Esseintes y a los indios en emblemas del artificio y de lo artístico, sino porque en *Ema* se percibe la inflexión del estilo –francés– de *À rebours*, en la escritura. En este sentido, un estilo peculiarísimo singulariza a *Ema* en la obra de César Aira: un detallismo de una minuciosidad exacerbada en la descripción que, por contraste con la velocidad y la urgencia por precipitarse en el final que define a su literatura a partir de *La liebre* (1990), le confiere a esta novela un ritmo más bien lento, de morosidad y delectación en los detalles. La mirada microscópica de *Ema* que, con ojo de naturalista –el ojo de Charles Darwin o el de William Hudson en el Río de la Plata– puede detallar con precisión los rasgos de una variedad inusitada de faisanes o decir, por ejemplo, “Las pintadas americanas son más pequeñas que las del África, casi como gaviotas, y sus huevos del tamaño de un dedal gris-verde, con una mancha roja en el vértice” (Aira 1981a: 66), es también la que exagera la microperecepción en clave de arte y de artificio, y la que transforma, por lo tanto, el desierto de los naturalistas extranjeros –el desierto lleno de garzas-ibis, bandurrias, becadas, calandrias, cardenales, pintadas y las más variadas especies de faisanes, gamas y tapires, manatíes, equidnas y moluscos fluviales– en un espacio de formas artísticas, colores artificiales, matices exquisitos. Pero más todavía, la fuga de la traducción parece ir más allá y la exquisitez del detalle decadente traducirse en refinamiento lingüístico. Podríamos

5. Aira desarrolla la teoría en su ensayo “Exotismo” (*Boletín*/3 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, 1993), que puede ser leído también como respuesta –malentendido y transfiguración– a “El escritor argentino y la tradición” (1951) de Borges.

creerle a Aira su fábula de que la idea original de *Ema* había sido reescribir *El libro de la almohada* de Sei Shonagon,⁶ y pensar entonces que la orientalización generalizada de la lengua –porque en la lengua de la novela hay un “faisán-shogún”, “bellas kamuros”, “kurós”, “sidra de lotos”, un “hototosigu”, también “serrallos” persas, “verandas” indias y el “nim” cuya sola mención despertará en el Chitarroney de *El volante* (Aira 1992) el recuerdo de la literatura– es la huella léxica de esa reescritura oriental. *Ema, la cautiva*, acierta Jean-Didier Wagner, es la novela del límite extremo de la civilización: allí “el mundo indio nómade, misterioso y cruel por definición, se orientaliza, deviene chino, japonés sobrepasando en refinamiento todo lo que el Occidente ha podido inventar en términos de etiqueta y de licencia” (Wagner 1994). (Aunque podríamos pensar también que esta fuga exótica toma, a su vez, el rumbo de la melancolía de los trópicos: ¿o la artificialidad del mundo salvaje de *Ema* no nos recuerda también, y notoriamente, el estilo de la sociedad caduvea de *Tristes Trópicos*, de esos indios caballeros que perdían días enteros haciéndose pintar y para quienes, como para los indios de *Ema*, la estilización y la etiqueta artísticas eran el signo de la infinita melancolía de la sociedad?).

Con todo, es la segunda perspectiva del telescopio invertido, su casi imperceptible y súbita transmutación, la que define la singularidad de *Ema, la cautiva* y la que sigue provocando un misterioso encanto en la lectura. Cuando el contingente militar y Duval llegan a Pringles y los lectores pasamos del capítulo introductorio a “la novela de Ema”, el punto de vista del relato pasa a la mujer-niña que inicia una vida nueva en el desierto y en ese pasaje –y esta es, siempre, la magia del relato en la literatura de Aira– las perspectivas, y el exotismo mismo, son objetos de una curiosa torsión. La naturaleza de la pampa, que en su repetición monótona aburría y decepcionaba a Duval, se transforma ahora, de repente, en un espectáculo extraordinario. Solo que no para oficiales o científicos expectantes de novedad y pintoresquismo, sino para los mismos indios, para la misma Ema. Los capítulos posteriores al rapto de Ema son notables en este sentido: en la isla de Carhué, o en la isla donde el príncipe Evaristo Hugo tenía su residencia de verano, o en las Sierras de la Ventana donde termina la novela, la naturaleza resulta, para los mismos indios, un “muestrario de todas las plantas raras y hermosas que pudieran imaginarse” (134), una “geografía curiosa y desconocida” (154), un “espectáculo digno de ver” (163). Y todo, para Ema, pero también para los salvajes, se vuelve paisaje para mirar, pintoresco, inusitado, fantástico. “Deberías ver el paisaje” (141), dice una de las esposas del cacique-príncipe Hual, y del botín abundante que los niños de la “corte” se hicieron internándose en las arboledas –lebratos, ranitas, fruta silvestre, tubérculos, rizomas del nardo de agua, bola dulce del junco, hojas de menta, zapallitos agrios– “nada les parecía suficiente y distinto” (140). Como si ahora que se ha cruzado el umbral último (el que, dentro de la frontera, marca el pasaje definitivo al territorio indígena) el punto de vista exótico se hubiera interiorizado, y los indios –y Ema con ellos– no hicieran más que decir: *vengan a ver*. Y más allá todavía, como si el tiempo histórico fuera objeto de una aceleración, el exotismo indígena se transmuta en perspectiva turística: excursiones anuales, vacaciones, temporadas y residencias de verano. Un turismo, no obstante, en sus albores, allí cuando la exploración y la aventura todavía eran los móviles del viaje. Porque si el viaje que Ema hace con los jóvenes, después de

6. Lo dice en la entrevista de Graciela Speranza, “Todos quisimos ser Rimbaud y no lo fuimos”, publicada en *Clarín*, 17 de junio de 1993.

despedirse de Hual, tiene todo del interés turístico –la prueba de que avanzaban era que los lugares “eran cada vez más desconocidos y curiosos” (154) y que lo miraban todo “con fatal asombro de provincianos” (158)–, si Ema y los indios salen a ver y tendrán, digamos, *algo que contar cuando vuelvan a casa*, es ante todo una auténtica disposición a lo desconocido lo que los mueve al viaje, una auténtica disposición a conocer las geografías y los pueblos remotos en los que los mapas los hacen soñar. A esa disposición, que es la misma que, en el paso de la introducción a la novela, pasa a Ema apenas se instala en la frontera (“como no tenía otra cosa que hacer, su conocimiento de la otra civilización creció considerablemente”, 78), pero que es sobre todo la de un viajero “primordial” al contacto con extrañas civilizaciones, podríamos considerarla aquí una auténtica curiosidad etnográfica. (Y esa primordial curiosidad etnográfica es la que el darwinismo aireano irá transfigurando, en el mapa que despliega de una novela a otra, como un pasaje a través de las civilizaciones mutantes de la Argentina: de las civilizaciones salvajes del siglo XIX en la pampa, a la civilización de los travestis y el fútbol en las sierras turísticas de Córdoba, a las civilizaciones juveniles de Flores, a la de los gimnasios y los kioscos y los conventos del barrio, a la de los cartoneros y el proletariado expandido de la villa... Civilizaciones: esto es, poblaciones extrañas, regidas por sus propias leyes, ritos y ceremonias, que se manifiestan, “explotan”, como mundos dentro del mundo).

Pero en el periplo de Ema subyace una trayectoria más, y bien podría decirse que en ella reside el movimiento fundamental. Es toda *la vuelta de Ema*, y con ella *el giro completo de la novela*, en torno de ese centro gravitacional que constituyen Pringles y sus puntos neurálgicos: el reducto hermético del Fuerte del que los militares argentinos prefieren mantenerse apartados, el bosque paradisiaco del Pillahuinco que es también una cámara de transformación, y, núcleo de toda esa órbita tan remota como inaccesible, el enigmático Coronel Espina que, como un Kurtz del desierto, se anuncia en el capítulo introductorio rodeado de fábulas alarmantes de crueldad pero también de la leyenda que lo ha convertido en un prodigio de supervivencia, y de invención. “La vida –le dice el Coronel a Ema– es el arte de mantener la vida” (186), y toda su estrategia, su omnipotencia e impunidad, en “el sitio excéntrico de la ley” (13) que es el desierto del siglo XIX, está cifrada en la singular economía que ideó, que inventó y que impuso, para sobrevivir en el mundo indígena donde el arte financiero, con sus cifras voluminosas e irreales creciendo en el cielo de la melancolía, era tanto una sombra como el medio más eficaz para seguir viviendo. El Coronel Espina decidió replicar, e intervenir, ese arte: puso en marcha un método de reproducción, consistente en la impresión de billetes en cantidades siderales que terminan por disolver el dinero como valor, y un método de circulación, consistente en el montaje de un aparato financiero en el que el dinero, a cambio de dinero, crece exponencialmente no solo en cantidad sino también en expansión territorial. Es el “sistema de lujo”, la burbuja artificial del dinero, que, dice el Coronel, “era preciso crear para apartarse de la nada” (185) y fundar el Fuerte, y sobrevivir. Por su parte, cuando la travesía del contingente fantasmal de las carretas llega finalmente a Pringles, Ema se instala en los alrededores del Fuerte para pasar allí su primera temporada en la frontera, y, una vez cautiva, comienza a “vagabundear” por las cortes y los palacios de los capitanejos para completar su aprendizaje adolescente (151). Y es con la última y definitiva lección, la de la irrealidad del trabajo que tiñe de sombra el arte financiero y el arte genético en los que el mundo indígena se precipitaba soñador, que la idea ciclópea de *fundar* un criadero de faisanes con el que

“colmar las mesas de toda la población blanca hacia el oriente” (174) la *transporta*, de nuevo y con la urgencia por “apoderarse del secreto del presente” (169), al Fuerte del que “había sido arrebatada” *años atrás* (172). La entrevista con el Coronel Espina no se hace esperar y el pacto que desemboca velozmente en la acción queda sellado de inmediato y en términos de cifras increíbles, fabulosas: es la fuga creadora de Ema en el desierto, hecha de veinte mil hectáreas de bosques y pradera, cuatrocientos años de amortización crediticia, y la fecundación de dos mil, cinco mil, y hasta cuarenta mil faisanuchos con los que crear “un eco-sistema” como una fuente de riqueza infinita, y, desde luego, artificial.

Naturalmente, toda la conversación de Ema y Espina, que son quienes pasan a la Acción y crean en el desierto mundos tan artificiales como superfluos, gira en torno de las cantidades disolventes que son precisas en toda fundación.⁷ ¿Y qué es lo que la niña cautiva devenida zoóloga-empresaria y el enigmático impresor fundan en Pringles? Un procedimiento genético y una economía: dos métodos de *reproducción artificial*. Esto es, el centro de reproducción artificial de César Aira que hace de la multiplicación y dispersión periódica de sus libros y libritos el método expansivo con el que crear un mercado propio –con sus leyes de impresión, edición y circulación– y con él, un mundo nuevo, de esos que se imponen, como una explosión, reduciendo a la nada el contexto del que surgen, ideando sus propias premisas, obligando a hablar en su propia lengua. Es la operación-Aira que estalla en *Ema, la cautiva* con la fundación mítica de Coronel Pringles: ese “planeta” que desde el comienzo se iba volviendo “cada vez más lejano” (28), apartándose de la órbita misma de la frontera nacional.⁸

Y con esto no quiere decirse que *Ema* condensa los elementos de una obra que se desarrollará, o se reproducirá, siempre igual, como una totalidad siempre volviéndose sobre sí. En absoluto. Y antes bien, todo lo contrario. Porque la lógica del *big-bang* es la de la expansión, y a toda expansión le es inherente la velocidad y el azar de la mutación continua, de la transfiguración incesante. Solo hay que tomar e invertir el telescopio para observar cómo a lo largo de estos cuarenta años de escritura, el darwinismo aireano ha ido mutando, periódicamente, en formas, especies y ciclos tan diversos como divergentes, al punto tal que, con cada historia, siempre nueva y cada vez única, nos sigue sorprendiendo la pregunta: ¿cómo se le ocurre?

Luego de su primera edición en Editorial de Belgrano, en 1981, *Ema, la cautiva* también fue publicada en Barcelona, en 1997, por la editorial Mondadori, en Mérida (Venezuela), en 2005, por Ediciones El otro el mismo, y nuevamente en Buenos Aires por Editorial Eudeba, en 2011. Ha sido traducida al italiano por Angelo Morino, como *Ema, la prigioniera* (Bollati Boringhieri, 1991), al francés por Gabriel Iaculli, como *Ema la captive* (Gallimard, 1994), al alemán por Michaela Messner y Matthias Strobel, como *Die Mestizan* (Nagel & Kimche, 2004), y al inglés por Chris Andrews, como *Ema, the Captive* (New Directions, 2016).

7. El ingeniero Duval, cuya historia se suspende al cierre del primer capítulo, a la espera de la “tarea total” que el coronel Espina le asignara, queda dando vueltas en los círculos –en los limbos– del “cálculo”.

8. La imposibilidad de verificar el momento histórico en que se sitúa el relato es inherente a la operación mítica. Aunque la novela comienza con la referencia de los militares argentinos a la ineficacia de la zanja de Adolfo Alsina que, ideada en 1875, se puso en marcha entre 1876 y 1877, y las sucesivas gestaciones de Ema extienden la historia hasta, por lo menos, 1878, cuando el golpe definitivo de la conquista del Desierto está muy próximo, el mundo indígena de la novela transcurre en su máximo esplendor, absolutamente indiferente al exterminio por venir.

BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, César (1975): *Moreira*. Buenos Aires: Achával Solo.
- AIRA, César (1981): *Ema, la cautiva*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- AIRA, César (1981): "Novela argentina: nada más que una idea", en *Vigencia*, n.º 51.
- AIRA, César (1984): *El vestido rosa. Las ovejas*. Buenos Aires: Ada Korn Editora.
- AIRA, César (1991): *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- AIRA, César (1991): *La liebre*. Buenos Aires: Emecé.
- AIRA, César (1992): *El volante*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- AIRA, César (1993): "Exotismo", en *Boletín. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 3.
- AIRA, César (2007): *La vida nueva*. Buenos Aires: Mansalva.
- BORGES, Jorge Luis (1944): "José Bianco: *Las ratas*", en *Sur*, n.º 111.
- BORGES, Jorge Luis (1974): "El escritor argentino y la tradición" [1951]. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- EBELOT, Alfredo (1968): *Recuerdos y relatos de la guerra de fronteras*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.
- ECHEVERRÍA, Esteban (1870): "La cautiva", en Juan María Gutiérrez (ed.), *Obras completas de D. Esteban Echeverría*. Buenos Aires: Carlos Casavalle Editor.
- GRAMUGLIO, María Teresa (1982): "Increíbles aventuras de una nieta de la cautiva", en *Punto de vista*, año V, n.º 14.
- HERNÁNDEZ, José (2001): *El gaucho Martín Fierro* [1872]. *La vuelta de Martín Fierro* [1879], en Élica Lois y Ángel Núñez (eds.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1970): *Tristes trópicos*. Buenos Aires: Eudeba.
- MANSILLA, Lucio V. (1984): *Una excursión a los indios ranqueles* [1870]. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- SPERANZA, Graciela (1993): "Todos quisimos ser Rimbaud y no lo fuimos", en *Clarín*.
- WAGNER, Jean-Didier (1994): "Ema en terra incognita", en *Libération*.

Algo concreto que abandonar. Los géneros en el proyecto novelístico de César Aira

MARIANO GARCÍA

La novelística proteica y aparentemente informe de César Aira se sostiene, según el autor argentino, en procedimientos análogos a los desarrollados por las vanguardias históricas y las neovanguardias, cuyo punto de origen es el mítico método del admirado Raymond Roussel. Sin embargo, desde sus comienzos la literatura “de proceso” y abierta que constituye la narrativa aireana ha mostrado interés por la literatura genérica, es decir, un tipo de literatura apuntada a obtener un “producto”, un objetivo inmediato, y que por consiguiente tiene un horizonte de expectativas definido. Traductor él mismo de *best-sellers* como Stephen King, las declinaciones del terror, la ciencia ficción, el melodrama, la novela de aventuras o la novela histórica se combinan con las derivas inesperadas de la escritura “de autor” o bien con otros subgéneros como la autoayuda, las memorias o el cuento de hadas. El objetivo de este acercamiento consistirá en proponer un recorrido cronológico en torno a esas irrupciones genéricas, sin dejar de analizar sus hibridaciones, y tratando de establecer un balance acerca del resultado.

Moreira (1975), primera novela publicada por César Aira, propuso un trasunto del folletín decimonónico sobre la misma figura con la que Eduardo Gutiérrez (*Juan Moreira*, 1879) inauguró un proyecto novelístico y comercial novedoso en el panorama más bien disperso de la literatura argentina hasta ese momento. Guardespaldas del político Adolfo Alsina, Juan Moreira fue en la realidad una figura sórdida a la que el tratamiento melodramático y todavía romántico aplicado por Gutiérrez confirió una cualidad anfibia, con un pie en el campo y otro en la ciudad, y cuyo descomunal éxito inició una larga cadena de representaciones (Prieto 2006; Ludmer 1999) que desbordaría la literatura para alcanzar la condición de mito moderno con sus variaciones y especificaciones (Blumenberg 2003). No es un dato menor la “mala escritura” de Gutiérrez, comentada y criticada desde los inicios, y que, según veremos, se reflejará, con deliberada voluntad de provocación, en la escritura de Aira. Si se tiene en cuenta que Aira había escrito una novela previa que permaneció inédita (*Zilio*), y otra que apareció mucho después (*Las ovejas*, escrita en 1970 y publicada en 1984) la decisión de publicar *Moreira* a modo de presentación en el campo literario permite atisbar un proyecto de escritura que se mantendrá coherente pese a su apariencia de multiplicidad bordeando el caos. Porque *Moreira* se inscribe en el mencionado proceso de mitificación de una figura central de la tradición literaria argentina que puso en cuestión las prerrogativas de la alta literatura frente a la literatura popular, sin que por ello, en el caso de Aira, deje de hacerlo a través de una variación de cuño vanguardista: en el caso de este título, un

filtro marxista-lacaniano ostensible, mutaciones de los nombres de los personajes, neologismos, irrupción de la tradición clásica (Apolo y Marsias, Píramo y Tisbe, una cita griega de Petronio pasada por el filtro de T.S. Eliot –*αποθανένιν θελω*) y del alemán freudiano, un personaje de Jules Verne, Paspártú, fuerte presencia de lo sexual desbocado y un clima de exacerbación que roza lo histérico, en un cuadro general tan pretencioso como inaudito para la narrativa de ese momento, así como de un hermetismo refractario a la interpretación.

Las fábulas que una vieja civilización acumulaba, ¿están apartándolo de la muerte? Aunque así fuera...

La claridad se acercaba a donde nuestros dos amigos yacían, extenuados por las blancas onaciones... con los pasos de una adivinadora ebria de besos equívocos; perversos sus enigmas; polimorfa, ante el joven y bello edipo [*sic*].

El mismo Paspado [i. e. Paspártú] se había acogido al cuento con la determinación de representarse *todo* lo que oía, de “dramatizar” hasta las variables sintácticas (Rücksicht [*sic*] auf Darstellbarkeit). Lo cual nos permite plantear con mejores razones uno de nuestros problemas.

En determinado momento nuestra novela empezó con un fenómeno de megalopsia en el que resumimos los principios del pensamiento literario. Ahora bien, una novela... una liebre amarilla salta de una cueva y se enrosca como una gatita sobre un almohadón de malvas. Los esbeltos hinojos se agitan ante nosotros. La laguna lava. Estamos en brazos de las brisas.

Una estrofa me desinvagina (Aira 1975: 41).

Los párrafos citados reúnen, como se ve, los elementos que mencionaba y permiten atisbar también el giro metaliterario, modalidad que ha de convertirse en constante, así como la aparición de una liebre que será significativa unos años más tarde. En efecto, *Moreira* inaugura, junto con la carrera literaria de su autor, la serie de los gauchos y los indios. El desarrollo de la trama transcurre en el imaginario territorio del Pensamiento, lugar asimismo de *Las ovejas*, escrita dos años antes que *Moreira*, y de *El vestido rosa*, escrita diez años después.¹ En *Ema, la cautiva*, así como en *El vestido rosa*, *La liebre*, y posteriores incursiones como *Un episodio en la vida del pintor viajero*, *Entre los indios* o *Eterna juventud*, los lugares de la pampa o de la Patagonia son reales –con tendencia a concentrarse en torno a la Sierra de la Ventana, cerca de Coronel Pringles– y el tiempo es el siglo diecinueve. El ambiente algo atemporal del comienzo de *El bautismo*, en cambio, solo mantiene el campo y cuela un folletín de gauchos malos a través de una revista que el cura encuentra en casa de los chacareros, aunque la segunda parte, “veinte años después”, nos ubica en los años del peronismo y tiende un puente entre esta serie y la serie costumbrista, por llamarla de algún modo, de cierto presente.

Todos estos aspectos contienen *in nuce*, cual mónada leibniziana, los elementos que habría de desplegar la novelística desconcertante de Aira: base genérica cuya solidez se desvanece o se sublima en procedimientos que buscan el cortocircuito de sentido, la desautomatización violenta de las leyes del género, y hasta cierto punto

1. Otras entidades ficcionales recurrentes por esa época son el vestido de novia, las costureras, la liebre, así como ciertos conceptos que comunican lo concreto con lo abstracto y que se plantean como pequeñas alegorías del estilo, como la sonrisa seria, el cambio de conversación, la traducción, el jeroglífico: elementos que aportan continuidad sin llegar a hacerse sistemáticos.

una deconstrucción del género elegido mas no de manera exhaustiva sino más bien errática, mezclada, lúdica y caprichosa. A su vez, un diálogo con el canon que, sumado a la elección de temas o figuras de peso institucional, tarde o temprano asegurarán su propia canonización. Sin embargo, si comparamos el proyecto novelístico de Aira con su contemporáneo Juan José Saer, solo encontramos en común el recurso de alternar en su producción novelas ambientadas en el pasado argentino con otros títulos que transcurren en el presente, pero allí donde Saer desarrolla una política de autor ligada a proyectos ambiciosos como los de Faulkner u Onetti, Aira (abandonada la idea de erigir El Pensamiento como *zona*) se pasea por los lindes de ciertos géneros despreciados, un poco a la manera de Manuel Puig, aunque muy distinto en sus operaciones de apropiación. Y en la mezcla, en la provocación de lo bastardo, una premisa astuta que consiste en neutralizar *a priori* todo conato de interpretación: la poética aireana se plantea contra la profundidad, contra la hermenéutica (Villanueva 2005): no hay espesor; lo más profundo es la piel, para decirlo en palabras de Valéry.

La intensa actividad ensayística y crítica de esos primeros años, por otra parte, servirá de motivación y justificación teórica para determinadas opciones estéticas: exaltación de la “mala” literatura (en esto vemos cierto componente posmoderno pese a que César Aira insiste en no abrazar nada de dicha estética, lo cual nos obliga a plantearnos cuáles serían las diferencias específicas entre vanguardia y posmodernismo),² improvisación, escritura sin corrección, uso del error como herramienta productiva y proliferante, valor del proceso sobre el producto y supuesta utilización de determinados procedimientos y experimentos que no necesariamente provienen del mundo de la literatura sino de las artes visuales: hay una tendencia en Aira a trascender los límites de la literatura hacia otras artes –del mismo modo en que su admirado Duchamp asegura haber descubierto su propio camino a partir de la adaptación teatral de *Impressions d’Afrique* de Roussel– como lo demuestran el relato “Cecil Taylor”, *Un episodio en la vida del pintor viajero* (J. M. Rugendas), o tantos otros títulos de aquello que Sandra Contreras (2002) dio en llamar “la novela del artista”, donde la experiencia artística se presenta como fábula paradigmática de la liberación creativa a través de un pasaje decepcionante por lo establecido hasta llegar, mediante el fracaso, el error o el azar, a la iluminación del método o proceso propio, muchas veces a expensas del contexto en el que se ha desarrollado dicho artista o de los límites de su propia disciplina.

Durante los años ochenta Aira también trabaja como informante y traductor de *best-sellers* principalmente para la editorial Emecé, dirigida por Bonifacio del Carril.³ En paralelo, pero sobre todo más adelante, con la llegada de la celebridad, sus traducciones se harán más electivas y literarias, y revelarían algo del amplio rango de gustos de este omnívoro lector: *Manuscrito hallado en Zaragoza*, de Jan Potocki; *Los pequeños visitantes*, de Daisy Ashford; *Cimbelino*, de Shakespeare; *Vacación hindú* de J. Ackerley; *Hebdomeros*, de Giorgio de Chirico, por citar unos pocos ejemplos.

2. Resulta útil en tal sentido la serie de ensayos de Andreas Huyssen *Después de la gran división* (Adriana Hidalgo, 2002) que lleva a cabo una crítica de la *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger y nos presenta la vanguardia en su relación y ubicación histórica con respecto al modernismo y el posmodernismo.

3. También cabría mencionar su labor como escritor fantasma para el empresario millonario Jorge Garfunkel, el amigo enfermo al que el personaje CA va a visitar en *Taxol*. Garfunkel publicó títulos como *El fin del día*, *La conspiración de los banqueros*, *Alfonso y sus fantasmas*, *La conspiración de los presidentes*, todos en Emecé y, a juzgar por sus tramas, no sin cierta atmósfera aireana.

Pero es el trabajo con la escritura comercial (notoriamente con Stephen King) el que le permite discriminar lo “específicamente” literario, que es, de hecho, lo no específico. Una nota publicada en el suplemento cultural del diario español ABC resulta clara al respecto: el *best-seller* es un producto y como tal responde a las intenciones que el autor (y la editorial) se propuso de antemano, en tanto que la literatura es algo mucho más vago cuyo resultado suele apartarse de la intención original. De ahí que una novela comercial, que además tiene una longitud bastante fija, busque sobre todo cerrar las distintas series planteadas en un final pleno que en buena medida confirme la promesa que ya adelantaba su transparente título, mientras que una novela “literaria” suele partir de un título ambiguo (*Las alas de la paloma* es el ejemplo propuesto) hacia un final todavía más ambiguo. La novela comercial es la búsqueda de un efecto y de un resultado, donde el sentido es único, en tanto que la novela literaria es una exploración sin objeto, o sin mayor objeto que sondear las posibilidades de la múltiple significación: “La literatura siempre es una intención desviada; el *best-seller*, una intención realizada” (Aira 2000: 8).

La escritura de Aira va claramente en contra de la novela comercial, entre otras cosas, por su escasa longitud⁴ pero sobre todo por sus desconcertantes finales, tema que ha llamado la atención de críticos y lectores, que lo acusan de “desentenderse” de los finales. La ausencia de un final significativo es uno de los elementos decisivos que impide la “estética de la plenitud”, la carga de sentido retrospectiva de lo que se ha leído y que constituye el gran pacto de la ficción burguesa occidental, que a su vez se remonta a la hermenéutica occidental basada en el paradigma bíblico (Kermode 2000; Frye 1988).

En Aira, el final se produce simplemente como un corte o, mejor aún, como un abandono (“El abandono”, 1992). Ahora bien, para que esa operación se destaque, Aira no construye sus textos en contra de una escritura externa, ajena, sino que la incorpora y la asume como propia, cuidando de no burlarse, al menos abiertamente, del género “menor” elegido: la crítica queda implícita en el tratamiento y sobre todo en el desarrollo que se le dé a dicho género. Así, muchas de las novelas de Aira ostentan un comienzo de realismo costumbrista, detallado y sensato, para ir enrareciéndose en derivas que tocan el absurdo, el sinsentido o bien soluciones narrativas que simplemente se desvían de los posibles más cercanos a ese punto de partida. En tal sentido, *La villa* (2001) puede considerarse un texto paradigmático en su comienzo de realismo con mirada social que describe las tardes de un muchacho de clase media de Flores decidido a ayudar a los cartoneros, ese nuevo estamento laboral surgido de la crisis económica que estallaría el mismo año de publicación de esta novela. Pero la mirada individual del supuesto protagonista no tarda en fragmentarse y en disolverse en otros tantos puntos de vista, las diversas tramas se complican y se entrecruzan, aparecen los elementos folletinescos y el final burla y escamotea el horizonte de expectativas planteado por su comienzo.

¿Pero entonces la Villa podía “girar”? ¿Era posible? Quizá son había estado haciendo otra cosa desde épocas inmemoriales. Quizás toda su existencia se había consumado en una rotación sin fin. Quizás ésa era la famosa “rueda de la Fortuna”, salvo que no estaba de pie como se la imaginaban todos, sino humildemente volcada

4. El mismo Aira habla de sus “novelitas”, si bien algunos títulos de sus comienzos, como *Ema, la cautiva*; *Canto castrato*; *Una novela china* parecen aspirar a las longitudes de la novela comercial.

en la tierra, y entonces no era cuestión de que unos quedaran “arriba” y otros “abajo” sino que todos estaban abajo siempre, y se limitaban a cambiar de lugar a ras del suelo. Nunca se salía de pobre, y la vida se iba en pequeños desplazamientos que en el fondo no significaban nada. Y aun así, esas minúsculas fracciones de revolución eran rarísimas, se producían cada muerte de obispo, por un encadenamiento de circunstancias tan complejo que nadie llegaba a descifrarlo. En este caso se había dado, y nadie se enteró (Aira 2001: 168-169).

La novela social se disgrega así en una serie de rarezas más propias del mundo del autor, de ese barrio de Flores postarltiano que en este caso culmina con la literalización de esa figura zodiacal y medieval que es la *rota Fortunae*. Sin embargo, la irrupción de un símbolo tradicional como este no resigna del todo el comentario crítico: la fortuna de los pobres no se desplaza de abajo hacia arriba sino en un círculo de pobreza permanente.

Desde sus orígenes la novela moderna se nos presenta como el largo viaje de (auto)descubrimiento de su protagonista, personaje que suele conquistar algún tipo de conocimiento sobre el mundo y sobre la sociedad en la que termina por integrarse, según el modelo de la *Bildungsroman*, o bien como el laberinto espacial en el que una heroína despojada de sus prerrogativas y en continua amenaza de su integridad descubre un secreto ligado a su pasado personal o familiar, según el modelo de la novela gótica, precursora a su vez del melodrama (Amícola 2003). En ambos casos hay un personaje protagonista que unifica no solo las distintas escenas y escenarios sino la cosmovisión del universo planteado. La unidad dramática que proponen estos personajes asegura la cohesión y la coherencia de una sucesión de cuadros que pueden ser más o menos comprensibles, más o menos anómalos, pero a los que la mirada del o de la protagonista terminarán conduciendo a una plenitud de sentido positivo o negativo.

En Aira, esos personajes conductores de sentido pueden ser una guía plausible y segura en las primeras páginas, pero no tardan en mutar ante los ojos del lector: la comodidad del personaje-guía se nos acaba pronto. Personajes con nombres variables o genéricamente ambiguos, que consumen drogas o con síndrome de abstinencia que les hace sufrir alucinaciones (*Los misterios de Rosario*), que entran y salen transformados de mundos metaficcionales (*La mendiga*), que se atomizan como las gotas de pintura escapadas del cuadro de *La Gioconda* (*Mil gotas*) o que revelan otro sexo que el aparente (*Las noches de Flores*) se combinan a menudo con otra serie de ficciones en las que el narrador en primera persona es asimismo dubitativo, muchas veces estúpido, inseguro, fatalmente atraído por el error o generador de perpetuos malentendidos o papelones (*Cumpleaños*, *La fuente*, *Las conversaciones*).

Otra característica entre los repartos de personajes aireanos es el recurso a la prosopopeya, que conecta a su vez con la tendencia y reflexión de este escritor sobre modalidades como el mito y la alegoría (“La prosopopeya”, 2003). En una operación análoga a la de Borges en su rescate de géneros menores como el policial o la novela de aventuras para oponerlos a las ficciones psicológicas de las novelas “adultas”, Aira –que sin complejos ha hecho gala de una querencia por lo infantil y la capacidad imaginativa de los niños, en sintonía con la vulgata surrealista– incorpora objetos variopintos e irrisorios como el cepillo de dientes y la máquina de afeitar que dialogan en *El mago*, el arbolito de navidad de *La princesa primavera*, Ventarrón en *La costurera y el viento*, un perro y una mosca en *Dante y Reina*, todos los cuales

hablan y actúan a la manera de las antropomorfizaciones de Disney, incluso en la impronta ingenua que les imprime el autor. Si en su ensayo sobre esta figura retórica Aira admite que es “limitadora y artificiosa” y que no conoce ninguna obra literaria realmente buena que haga uso de esta figura, cuando se la utiliza espontáneamente, en el momento de la invención, permite que triunfe la libertad creadora.

Ya sugerí los motivos de la prosopopeya: el de fondo, yo diría que es tematizar la cosificación ambigua (parlante) de la obra de arte. A ése podemos dejarlo de lado porque de agota en sí mismo, es un poco su mito de origen. Los otros podrían simplificarse a tres:

- 1) la organización intencional del discurso: si se pone a hablar una pared, podemos esperar que sea para decir algo muy específico y muy bien pensado (se supone que ha tenido tiempo para pensarlo);
- 2) toma la palabra un sujeto no destinado a hablar, al que todos los participantes de las historias implicadas tuvieron por mudo, y con buenas razones; por ello, le han entregado sin saberlo todos sus secretos;
- 3) el que habla está exento de las limitaciones temporales de los personajes y atraviesa sus vidas de un lado a otro.

[...] El mecanismo de la prosopopeya hace actuar a esos tres rasgos en un solo mecanismo único: no el mudo, ni el ajuste de cuentas, ni el triunfo sobre el tiempo, sino las tres cosas coordinadas de modo que quieran significar algo distinto. Ese “algo distinto” es lo que hace la originalidad personalísima de un autor, del autor que vuelve a tener, por primera vez en el mundo y sin saberlo, la ocurrencia de la prosopopeya (“La prosopopeya”, 1-2).

Como se ve, la prosopopeya se proyecta como herramienta para recuperar el momento originario de esa figura, que es a su vez el de mayor originalidad. Origen y originalidad son una búsqueda constante en este autor, que en su uso de la prosopopeya deja en segundo plano la construcción convencional del personaje y los lugares comunes de la psicologización, acercándose en cambio a una fuerza arcaica, la fuerza del mito y de la fábula, que es de donde surge en suma la prosopopeya. Otro tema es si, más allá de su excelente análisis de esta figura retórica, su aplicación ficcional resulta igual de convincente.

En el nivel de los personajes aparecen también los monstruos, importante capítulo en el mundo aireano y otro de los expedientes que viene a desestabilizar la base genérica de manera radical. La niña César Aira de *Como me hice monja* es declarada “monstruo” por su maestra, al igual que el monstruo que atraviesa la Patagonia en *La costurera y el viento*, las formas monstruosas que percibe Alberto Giordano en *Los misterios de Rosario*, el cuerpo intervenido del castrato Michino en *Canto castrato* y sobre todo el recién nacido sin sexo de *El bautismo*, ya que esta novela gira casi íntegramente en torno a la premisa de lo monstruoso y su reverso, lo angelical.

No era solo que tuviera los ojos cerrados todavía: eso estaba dentro de lo razonable. Era que no tenía ojos, o en todo caso los tendría en unos pliegues asimétricos de carne. Tampoco había nariz que pudiera tomarse en cuenta; había un agujerito, eso sí (uno nada más), en forma de ombligo, de un rojo pronunciado, y, se lo adivinaba, porque no se veía, palpitante. El cráneo, si de cráneo se trataba, estaba totalmente caído para atrás, y con unos surcos de gruesa pulpa grisácea que formaban otras caras adivinables. [...] La única redención, y modestísima, estaba en los pies, que eran dos grandes patas de rana grises, con el dedo gordo (pero estos eran flaquísimos)

más o menos formado; los otros no. El torso era desmesurado, dentro de la escasez de todo, como inflado y violentamente corrido para un costado.

Y todavía faltaba lo peor. El cura lo presintió de pronto, y se explicó las vacilaciones por el nombre (*El bautismo*, 60).

El monstruo es el individuo de una sola especie ("Dos notas sobre Moby Dick", col. 1) y como tal, desafía convenciones y sistemas, así como la asexualidad del seismesino recién nacido pone en jaque las rígidas categorías del cura en *El bautismo*. No es difícil ver en esto una metáfora de la escritura en relación con los géneros: en tanto el género presenta una serie de codificaciones que dialogan discretamente con algunos elementos innovadores, la novela de autor sería la inversión de dicha premisa: los elementos irreductibles, personales, originales, dominan por sobre la codificación genérica. La literatura "de género", sea cual sea este, implica un tipo de reproducción distinta a la literatura "de autor": en este último cada obra es única y sin descendencia directa. De ahí el apego del artista al monstruo, que es "su personaje favorito, el único en el que puede desplegar todo el vigor y la riqueza de la imagen". El artista mismo "se vuelve monstruo, en una fecunda identificación, y su poder de reproducción se desplaza a los mundos imaginarios" ("Dos notas sobre Moby Dick", col. 1). El interés por lo genérico (en sus distintas acepciones), las especies, las mutaciones, Darwin, etc., es un correlato de lo monstruoso o conforma una misma constelación con ello, en la que sigue latente la reflexión sobre los géneros (literarios) y una inversión de las habituales premisas: la proliferación hartamente conocida de títulos parece desafiar el concepto de obra artística, oponiéndole una reproducción que parecería automática, o en todo caso mecánica, en la lógica del *best-seller* ya comentado.

Y es precisamente la inversión el otro procedimiento que desestabiliza la especificación genérica, lo que se manifiesta en la metáfora del "telescopio invertido" que aparece en *La liebre* (una inteligente apropiación de la novela histórica muy de moda por la década del 80 en Argentina, y en cierto modo una versión más accesible de *Ema, la cautiva*), en la escritura en espejo de la niña César Aira (*Cómo me hice monja*), y en general en la gigantización y la miniaturización (*El congreso de literatura*; *El sueño*; *Los misterios de Rosario*) y por supuesto en el juego ambiguo de los sexos (*La guerra de los gimnasios*; *El bautismo*; el afeminamiento de los indios en todas las novelas donde estos aparecen). El propio autor lo dice sin ambages: "Hay que reconocer que la inversión, la mera inversión mecánica de poner las cosas 'patas arriba', está en la raíz de casi todas las buenas ideas literarias" (*Fragmentos de un diario en los Alpes*, 121). Y *Cómo me hice monja* puede considerarse la representación absoluta de esa idea al mismo tiempo que su fábula originaria. Si bien todo en esa novela alude a la inversión en distintos niveles, podemos ejemplificar con el momento significativo en que la niña César Aira concibe su curso de alumnos imaginarios, cada uno con su particular dislexia:

Cuarenta y dos casos distintos. Cuarenta y dos novelas. [...] a cada dislexia, encima, le había dado una génesis familiar distinta y adecuada, en los términos algo delirantes en que yo me manejaba. Pero eso muestra una curiosa intuición en una niña de seis años. Por ejemplo, el chico que dibujaba las letras en espejo tenía un papá mujer y una mamá hombre. Lo cual, además, tenía efectos sobre su rendimiento escolar, ya porque tuviera que ayudar a su mamá a hacer la comida (su mamá era un hombre, por lo tanto no sabía cocinar), y por ello no tenía tiempo de hacer los

deberes, ya porque la miseria en su hogar fuera excesiva (su papá era mujer, y fallaba en el mundo del trabajo) y entonces yo debía ocuparme de que la cooperadora lo proveyera de útiles. [...]

[...] yo no me proponía de ningún modo corregir la dislexia de cada alumno. Quería enseñarles a leer y escribir en sus términos, cada cual con su sistema jeroglífico particular; solo dentro de ese sistema se podía avanzar, por ejemplo, en el caso del que escribí en espejo, se podía empezar escribiendo en espejo la palabra “mamá” y terminar escribiendo, en espejo, un libro de mil páginas, un diccionario, todo (*Cómo me hice monja*, 77-8).

La inversión, al igual que el error, se presenta como garantía de generación, de proliferación, de producción. En cierto sentido, al igual que el reflejo que ofrecen los espejos, la inversión es una multiplicación del mundo (o del arte), levemente o progresivamente o exageradamente distorsionada. Lo simétrico especular es empero negado en favor de lo asimétrico, con su pulsión vital de crecimiento desordenado y un rechazo, o al menos un cuestionamiento, de la disposición melancólica.⁵

Algunos personajes estereotipados ayudan a reforzar las premisas genéricas que dentro del texto mismo luego serán negadas o abandonadas, en una especie de juego con lo que Jauss plantea como “prueba de la conmutación”:

Un medio que permite constatar las diferencias constitutivas de los géneros es la prueba de la conmutación. Es así como la diferencia de estructura entre cuento de hadas y *nouvelle* no se deja ver únicamente en las oposiciones entre irrealdad y cotidianeidad, entre moral ingenua y casuística, entre maravilloso que parece natural en un cuento de hadas y “acontecimiento excepcional”; también aparece en la diversidad de significación de los mismos personajes: “Que se ponga a la princesa de un cuento al lado de la princesa de una novela y se sentirá la diferencia” (Jauss 1986: 46).

El caso más insistente es el del científico loco de larga tradición desde la novela gótica (*Frankenstein*) hasta la ciencia ficción (*El castillo de los Cárpatos* de Verne; *El doctor Lerne* de Renard; *La invención de Morel* de Bioy Casares) y la historieta, que reaparece una y otra vez en el universo aireano: *El volante*; *Embalse*; *El congreso de literatura*; *La abeja*; *El sueño*; *Las curas milagrosas del doctor Aira*) aunque también los artistas geniales elaboran sus propios inventos, como el Rugendas de *Un episodio*, así como hay científicos que no están locos ni desean la ruina de la humanidad, como Röntgen, el descubridor de los rayos X en la extrañísima novela *El gran misterio*. Por

5. El Michino, protagonista de *Canto castrato*, es el personaje melancólico más aparente del repertorio aireano, si bien cabe considerar que Aira traspone el carácter de un dandy abatido por el spleen baudeleriano al siglo XVIII, postulándolo como precursor del romanticismo. Algunos de sus textos “del yo” también pueden acercarse a la melancolía, pero es importante destacar que la poética aireana, al menos la estrictamente ficcional, es esencialmente eufórica, solar, inquieta, bastante alejada del escepticismo petrificante de una auténtica disposición melancólica, y esto puede comprobarse a nivel estructural en el rechazo generalizado a la simetría. La simetría ha sido abordada desde la psiquiatría en relación con la melancolía: los enfermos se aferran a la simetría como manera de conjurar el caos en el que se sienten sumidos (Binswanger 1971; Fédida 1978). Para la ciencia la disimetría es lo que manifiesta vida y produce el fenómeno (Barthes 1963: 52-3) aunque al mismo tiempo hay un principio orgánico de crecimiento simétrico para toda la naturaleza (Caillois 2008: 909-947). Para el arte es una manera de acomodar armónicamente las partes de un todo a fin de producir el elemento de *belleza* que interactúa con el de *imitación* (Todorov 1977: 151; Panosfky 1989: 395). En Aira la dialéctica simetría-asimetría se hace presente en sus últimas novelas, en paralelo a las consideraciones sobre la abstracción y la alegoría (v. *Continuación de ideas diversas*).

su parte, es el uso de personajes históricos lo que ayuda a desbaratar el andamiaje de la novela histórica al uso: Juan Manuel de Rosas y su hija Manuelita, Johann Moritz Rugendas, Leopoldo Lugones o Parménides aparecen sometidos a operaciones deformadoras, irrisorias, grotescas, que en cierta medida niegan la “enseñanza” que podría o debería procurar ese híbrido de historia ficcionalizada.

La forma más lograda de esta poética de personajes en cortocircuito es sin duda *Cómo me hice monja*, comprensiblemente uno de los textos más celebrados de Aira, en el que la aparente coartada autobiográfica se ve perturbada por una narradora a la que el resto de los personajes se dirige como si fuera un varón y que al final revela además ser la voz de un/a muerto/a. En tal sentido, lejos de los protagonistas coherentes, explicables y explicados, Aira opone personajes abiertos, en proceso, fabricados “a la vista”, así como también presenta una característica bastante personal que llamó la atención desde los comienzos: sus narradores, en primera o en tercera persona, no son omniscientes en el sentido de que no saben más que el resto de los personajes ni, más importante aún, que el propio lector, y muchas veces saben menos o se equivocan continuamente. Hay, desde luego, antecedentes, ya sea en Henry James como en Macedonio Fernández, pero en Aira esa tendencia adquiere carácter propio y eventualmente termina conformando la poética de una traducción imperfecta del mundo, sus habitantes y sus objetos.

Así, en *La fuente*, un narrador bastante intrusivo se burla de los esfuerzos de unos isleños por comunicar una fuente de agua dulce en el centro de la isla con el mar, para que así el agua salada circundante se vuelva potable. Su superioridad de hombre blanco civilizado se ve burlada cuando lo imposible, el milagro, acaba teniendo lugar:

¡Así se terminó la historia, día de sol! Me he equivocado siempre, ¡siempre! Esto dentro de una lágrima salada y brillante, clamando por el día de sol, por el día de felicidad, por el auxilio que no llega... ¡Aquí estoy! ¡Corazón! ¡Pájaro! ¡Fuente escondida! ¡Diosa, diosa, diosa! (*La fuente*, 91).

En estas líneas finales de la novela, el error admitido se fusiona con un estallido lírico en el que ambos aspectos terminan equiparados: la falla lógica o racional que representa el error habilita el registro poético del mundo.

Los dos payasos, dramatización de la relación entre Osvaldo Lamborghini y el propio Aira, o en un sentido más amplio, del maestro y su discípulo, es otro texto que gira casi por completo en torno al error como elemento privilegiado de la productividad literaria (pues como se aclara al comienzo, “es un sketch bastante teatral, con el acento puesto en el texto”, *Los dos payasos*, 9). Dos payasos de caracteres contrapuestos, Osvaldo Malvón –o Balón– y el Pibe, que funcionan en una relación sadomasoquista de amo-esclavo, tras los mamporros del caso se aplican luego a escribir una carta para el cumpleaños de la Beba, novia de Malvón, que este le dicta al payaso menor. En la mesa donde escribe se encuentran los regalos para la Beba: una botella de licor y una ristra de salchichas. Previsiblemente, cada vez que en el dictado aparezca el nombre de la amada, el Pibe beberá un poco de licor, y cada vez que el “dictador” le pida que añada una coma al texto, comerá una salchicha.

El nombre recién pronunciado (“Beba”) anuncia de qué se trata, y hay que asimilarlo. Es aquel viejo chiste, ya saben cuál. 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. Se negaron a permitir que empezara, gritando: ¡Ya lo sé! ¡Ya lo sé! En realidad, lo que sabían era solo la mecánica del chiste; sabían cómo actuaba; pero un chiste no se agota en su mecánica, y al negarse a volver a oírlo hasta el final se han perdido mucho, no han entendido nada (*Los dos payasos*, 21).

La productividad del error “no se agota en su mecánica” y el hecho de que esa mecánica del error sea ya conocida no la invalida como procedimiento: todo lo contrario, es la mejor excusa para renovarla. Así debe ser si se considera que de este texto escrito en 1994 a otro de 2008 el error no solo sigue presente, sino que campea desde el título y adquiere condición de alegoría al materializarlo: “Sus correrías, las famosas aventuras de Pepe Dueñas, eran en el fondo la travesía por los puntos salientes de la transformación de las ideas en cosas” (*El error*, 149). A través de esta condición paradigmática, el autor aprovecha, una vez más, para definir su propio modo de escritura: “versiones enriquecidas por el error y la ignorancia”, “una forma en que el azar se aliaba a la fantasía, dejando poco espacio a la funcionalidad” (148). El error es, además, una forma de hablar del procedimiento, de la propia escritura, casi un sinónimo de ella:

En las andanzas de Pepe Dueñas prevalecía la improvisación, y un cierto descuido, un “qué me importa”, que le permitía seguir adelante en todas las circunstancias, dejarlas todas atrás, en la confianza de que las siguientes también tendrían premio (*El error*, 159).

Ahora no sólo estaba pensando sino que estaba tratando de hacer el relato antes de que sucediera (eso era la planificación); en sus aventuras, el relato siempre había venido después, y por sorpresa.

¿Sería un error lo que estaba haciendo, o iniciaba una nueva etapa en su profesión, un “estilo tardío”, más razonado, menos intuitivo? (*El error*, 163).

Los géneros elegidos por Aira marcan el punto de partida que la escritura irá abandonando a través del error, enrareciendo y disolviendo dichos géneros. Parte de esto ya había sido avanzada bien pronto, a manera de descargo general, en un ensayo seminal de su poética, “Ars narrativa”. Junto con “La nueva escritura”, “La innovación” y *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, constituye una especie de manifiesto en capítulos que encontrarían su variación en ensayos o artículos posteriores a la década del 90 así como en la ingente cantidad de entrevistas que ha concedido desde entonces. Pese a lo conocido de algunas afirmaciones, citaré aquí algunas frases que ilustran nuestras premisas:

Con las novelas, de lo que se trata, cuando uno no se propone meramente producir novelas como todas las novelas, es de *seguir* escribiendo, de que no se acabe en la segunda página, o en la tercera, lo que tenemos que escribir. Descubrí que si uno hace las cosas bien, todo puede terminarse demasiado pronto; al menos pueden terminarse las ganas de seguir, el motivo o estímulo válido, dejando en su lugar una inercia mecánica. De modo que haciéndolo no tan bien (o mejor: haciéndolo mal) quedaba una razón genuina para seguir adelante: justificar o redimir con lo que escribo hoy lo que escribí ayer. [...] Mi estilo de “huida hacia adelante”, mi pereza, mi procrastinación, me hacen preferible este método al de volver atrás y corregir; he

llegado a no corregir nada, a dejar todo tal como sale, a la completa improvisación definitiva. [...] No creo haberme apartado mucho de la esencia de la novela, género autojustificatorio por excelencia. [...]

[...] la novela es un género literario entre otros, y tomárselo muy en serio puede ser grave para la libertad constitutiva de nuestro oficio, la libertad que hace al escritor. Ante cualquier amenaza a la libertad, la estrategia favorita del que huye hacia adelante es la renuncia, el abandono. Y no solo de él; abandonar suele ser lo más eficaz cuando se trata de seguir viviendo, y el artista casi siempre lo es del arte de sobrevivir [...].

Yo diría que los géneros no tienen más función, para el escritor, que darle algo concreto que abandonar. La sed de abandono del escritor, ese movimiento que es su vida, se acelera con los abandonos, ¿y qué hay más práctico y fácil de abandonar que un género? Para eso están. Comportan un abandono portátil, indoloro (*"Ars narrativa"*, 1-3, resaltado mío).

Los géneros se plantean como "plataforma de lanzamiento para el abandono", y como venimos comentando, muchas, si no la gran mayoría de las novelas de Aira, escenifican este abandono en distintos niveles: abandono del planteo realista o costumbrista del comienzo; abandono del final; abandono de la coherencia psicológica de los personajes, de las identidades estables de dichos personajes; abandono de la perfección estilística o la simetría estructural; abandono del "tener razón"; abandono de las oposiciones privativas; abandono de la escritura elegante o esmerada... Los otros ensayos mencionados refuerzan o varían las mismas ideas:

[...] Borges prefiere a los escritores menores, vale decir a los que han tenido la cortesía de no realizar enteramente sus proyectos, o dejar abierto el infinito de sus vidas, o no constituirse en buenos ejemplos de su teoría.

¿Será entonces la biografía un género imitable, genealogizable? ¿Lo será todo género, será la ley del género como tal? ¿Será lo que se toma o hereda de otro? [...]

Si falta la literatura mala, falta todo. Si la literatura se postula como buena, es nada. [...] La calidad nunca puede ser una novedad, es más bien un recuerdo, el nacarado nostálgico de la experiencia. [...]

[...] 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*.

[...] cuando un escritor corrige lo que ha escrito, lo hace con una mirada (y una estética, y una moral) de lector, no de escritor; se está rebajando a hacerle el gusto al lector, con lo que, además de renunciar a su función específica, inhibe la sorpresa, que es el goce primero y último de la lectura.

[...] la novela de Segalen [...] me ha hecho pensar si acaso el futuro de la literatura, de toda literatura, no estará en el exotismo (*Nouvelles impressions...*, 59-63).

Literatura menor versus literatura mayor, olvido versus saber, espontaneidad versus calidad, lengua materna, traducción y exotismo son algunas de las cuestiones invocadas por el espíritu tutelar de Raymond Roussel que preside desde el título de este ensayo.

Aira ha manifestado en varias entrevistas (en particular desde el año 2010 en adelante, aproximadamente) que su literatura surge de la historieta: Superman, Tin-tín, Mandrake el Mago son algunas de las figuras que podemos encontrar entre sus páginas y que representan una instancia aún más popular de géneros "menores"

previos como la literatura de aventuras, el terror, la ciencia ficción. La aventura del Menguante, el gaucha malo que aparece en una revista que hojear el cura en *El bautismo*, sintetiza de manera ejemplar esta influencia, así como su “transcripción” a literatura culta. La aventura es la médula de textos como *El volante*, *El sueño*, *La guerra de los gimnasios*, *El congreso de literatura*, *Las aventuras de Barbaverde*, muchas veces combinados con ciencia ficción (o al menos con el científico loco que establece ese indicio genérico) o con la sostenida vertiente exotista, que a su vez suele fusionarse con ambientaciones históricas (*Canto castrato*, *Una novela china*, *El santo*) puesto que Aira practica el exotismo tanto espacial como temporal, de acuerdo a la formulación de Victor Segalen (“Exotismo”, 1993). Si bien la catástrofe suele funcionar como acelerador narrativo, resulta constitutiva en textos como *Embalse*, *Los misterios de Rosario*, *El bautismo* y *La prueba*. También están muy presentes en sus páginas los seriales que emitía la radio en su infancia y que el narrador despliega ante el lector (*Cómo me hice monja*, *El tilo*) del mismo modo que el melodrama televisivo contemporáneo (*La mendiga*). La autoayuda se hace presente con un guiño algo irónico en *La serpiente* y *Las curas milagrosas del doctor Aira*.

El terror, como atmósfera, suele ser privilegiado por Aira en muchas novelas; en pocas es abordado directamente. *La cena* es un laborioso y fallido intento de asunto zombi, en tanto que *Prins* acomete de manera directa el género gótico. Este último caso resulta significativo porque Aira, consciente de la inevitable repetición de temas y géneros —¿cómo sostener “la innovación” después de más de cien títulos publicados?—, o de haber agotado todas las combinaciones y variaciones genéricas y estilísticas en su proliferante fecundidad, lleva a cabo una abstracción del género y un elaborado pasaje a lo alegórico. Si *Ema, la cautiva* resultaba toda una declaración de principios ya desde la contratapa firmada por el propio autor, *Prins* es el reflejo vaciado y conceptualizado, la abstracción figurativa⁶ de aquellas “largas novelas, de esas llamadas ‘góticas’ [...]”. Las disfrutaba, por supuesto, pero con la práctica llegué a sentir que había demasiadas pasiones, y que cada una anulaba a las demás como un desodorizante de ambientes. Fue todo pensarlo y concebir la idea, atlética si las hay, de escribir una ‘gótica’ simplificada” (*Ema, la cautiva*, contratapa). La filiación con lo gótico, más que genérica, puede considerarse modal en Aira: Aira escribe en modo gótico, y ese modo es el que distorsiona la realidad y los géneros elegidos, ya que al fin y al cabo el gótico trata de y pone en práctica las fallas perceptivas, los errores en la apreciación de la realidad, las usurpaciones y los secretos. Ya de entrada, el narrador de *Prins* hace alusiones metaliterarias:

Los gustos refinados de mi juventud letrada quedaron sepultados bajo los imperativos de las apolilladas convenciones de la novela gótica. Y además sufrieron la devaluación de la cantidad. Ya había perdido la cuenta de mi producción, esa parva inicua. La literatura de género promueve, y hasta obliga a la cantidad. Para empezar, se le exige poca calidad, porque la densidad de la calidad literaria dificulta la lectura, y en los géneros la idea es que se lea sin esfuerzo, con placer (*Prins*, 7).

En un juego de cercanías y distancias, el narrador de *Prins* parece resumir con escepticismo la propia carrera de Aira escritor a la vez que se presenta como autor

6. Así se refiere Aira a las pinturas de Neo Rauch, artista alemán contemporáneo con el que se ha comparado su escritura (*Continuación de ideas diversas*, 74).

de los grandes clásicos del género gótico (*Los misterios de Udolfo*, *El monje*, *El castillo de Otranto*) y borra los límites entre realidad y ficción al acumular los “trastos” que aparecen en sus novelas en el desván de su casa. En líneas generales, *Prins* parece presentarse como un compendio –uno más, en este caso más exhaustivo y ambicioso– de los procedimientos de escritura de Aira, su manera de tomar un género para problematizarlo y someterlo a diversas operaciones de distanciamiento o extrañamiento y liberarlo finalmente de su sensibilidad burguesa.

Sin embargo, de tan vasto proyecto daría la sensación de que, con el tiempo, también esos procedimientos (más proclamados que aplicados, según lo que aparece a simple vista) se revelan forzados o insatisfactorios en comparación con una serie de títulos que parecen constituir lo más auténtico, lo más revelador y lo más disfrutable de su escritura, me refiero a textos como *El tilo*, *Margarita. Un recuerdo*, *Cumpleaños*, *Cómo me reí*, *Fragmentos de un diario en los Alpes*, *Las conversaciones* y la que, en mi opinión, se revela como la joya de la corona: *Continuación de ideas diversas*. En tal sentido, comparto el reciente balance propuesto por Julio Premat, uno de los análisis más certeros sobre la obra de César Aira en el contexto de la vanguardia:

[...] la reivindicación del procedimiento está formulada muchas veces en los ensayos. Queda vigente la pregunta sobre otros procedimientos, los que hipotéticamente habrían regido la creación de las ciento y tantas novelas del autor (el procedimiento, ¿existe como “teoría” o sí se lo “practica”?, puede uno preguntarse retomando la cita de *Prins*). Repito: interrogarse si el procedimiento es un mecanismo o un mito ulterior que vuelve posible una escritura ya realizada. En los recurrentes relatos sobre modalidades de escritura de Aira, el disparador de la redacción es en todo caso una idea primera y una inspiración digresiva, flotante, acumulativa, o sea en alguna medida lo opuesto del procedimiento “mecánico” del que habla a veces (Premat 2021: 141).

Se impone como balance final la pregunta sobre la ficción. Esta no parece ser mejor que sus ensayos, ni que sus textos “del yo”, a medio camino entre el ensayo, las memorias y la ficción autobiográfica. El sistema edificado a manera de enciclopedia o de revista, por el cual cada título representaría una entrada o fascículo, y sería leído como una “parte” y no como obra autosuficiente (García 2006: 49), no siempre justifica la naturaleza gratuita o caprichosa de determinadas anomalías o cuerpos extraños de sus novelas. Pasada la sorpresa, aún el estupor inicial, no deja de admirarse la capacidad para mantener la tensión y el interés, pero la relectura de ciertos títulos revela altibajos o problemas que no son absorbidos ni redimidos por la teoría de la mala literatura, ni por la autosustracción de sus ficciones del sistema de valor. Aun dentro de la exaltación del error, aun dentro de las propias leyes de sus procedimientos, nos parece intuir que hay errores que salen bien pero otros –los no proclamados como tales– no tanto. Vale preguntarse también si la excelencia de muchas de sus intuiciones crítico-teóricas se sostiene en los resultados obtenidos en su aplicación ficcional.

Los géneros en Aira asumen un carácter propio que puede pensarse a la luz de la materialidad de su producción y que contradice aquella teoría que solo admite las características genéricas en su forma interna (Viëtor 1986: 16): en sus ediciones originales las distintas etapas editoriales conforman ciclos propios: el ciclo Javier Vergara, el ciclo Grupo Editor Latinoamericano, el ciclo Emecé, el ciclo Beatriz Viterbo, el ciclo Belleza y Felicidad, el ciclo Eloísa Cartonera, el ciclo Mansalva, el ciclo Blatt & Ríos... Naturalmente, la imposibilidad de caracterizar un ciclo se

produce en lo que publica en Random House Mondadori, donde se reciclan títulos anteriores borrados de su pasado, convertidos en fetiches de prestigio, pero esto también es un dato importante, ya que revela la extraordinaria capacidad de Aira para moverse entre el mundo de las pequeñas editoriales y los grandes conglomerados, estableciendo un puente por el que él va y viene cómodo, cuando la mayoría de los escritores que emprenden ese camino caen al vacío. A su vez, la materialidad es también la justificación de su producción: además de algunos onerosos títulos en ediciones limitadas y numeradas, hoy las primeras ediciones de Aira son objetos de colección muy apreciados, y el anhelo de completar la lista lleva a seguir comprando obras independientemente de su contenido, que ya no puede deparar demasiadas sorpresas; yo mismo tengo títulos de Aira que aún no he leído. Otra operación suya para seguir produciendo (y responder a una demanda que no decae) es la reescritura de viejos títulos, como en el caso de *El juego de los mundos* (2000 y 2018). De modo que el sello editorial puede operar cierta codificación genérica porque la editorial, con su imagen y su circuito, incide sobre el contenido: la prosa sobria del *Juego de los mundos* publicada en Emecé difiere bastante de su publicación original para una editorial ignota de la ciudad de La Plata, ediciones El Broche. Al fin y al cabo, es lo que el narrador de *Duchamp en México* establece al insistir en la irreductible individualidad hasta de cada ejemplar de un mismo título: el soporte material se convierte en una resistencia perspicaz contra la progresiva homogeneización de los textos digitales, algo que por otra parte se afirma en *Artforum* o *Catálogo descriptivo de la obra de Emeterio Cerro*. Pero si dentro del esquema de un género hay un diálogo o incluso una tensión entre sorpresa y estilo, tradición e innovación, es cada vez más evidente que ha surgido un género nuevo, el “género vanguardia”, que Aira ayudó a afianzar y que deja como desafío, apuesta o problema para las generaciones de escritores por venir.

BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, César (1975): *Moreira*. Buenos Aires: Achával Solo.
- AIRA, César (1981): *Ema, la cautiva*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- AIRA, César (1984a): *El vestido rosa. Las ovejas*. Buenos Aires: Ada Korn Editora.
- AIRA, César (1984b): *Canto castrato*. Buenos Aires: Javier Vergara.
- AIRA, César (1984c): *Las ovejas*. Buenos Aires: Ada Korn Editora.
- AIRA, César (1987a): “Cecil Taylor”, en *Fin de siglo*, n.º 14.
- AIRA, César (1987b): *Una novela china*. Buenos Aires: Javier Vergara.
- AIRA, César (1991a): *El bautismo*. Buenos Aires: GEL.
- AIRA, César (1991b): *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Saint-Nazaire: MEET.
- AIRA, César (1991c): *La liebre*. Buenos Aires: Emecé.
- AIRA, César (1992a): *El volante*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- AIRA, César (1992b): *Embalse*. Buenos Aires: Emecé.
- AIRA, César (1992c): *La prueba*. Buenos Aires: GEL.
- AIRA, César (1992d): “El abandono”, en *La hoja del Rojas* n.º 39.
- AIRA, César (1993a): “Ars narrativa”, comunicación leída en la *Segunda Bienal de Literatura “Mariano Picón Salas”*, Mérida, septiembre de 1993.
- AIRA, César (1993b): “Exotismo”, en *Boletín. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 3.

- AIRA, César (1993c): *Cómo me hice monja*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- AIRA, César (1993d): *La guerra de los gimnasios*. Buenos Aires: Emecé.
- AIRA, César (1994a): *La costurera y el viento*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- AIRA, César (1994b): *Los misterios de Rosario*. Buenos Aires: Emecé.
- AIRA, César (1995a): "La innovación", en *Boletín. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 4.
- AIRA, César (1995b): *La fuente*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- AIRA, César (1995c): *Los dos payasos*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- AIRA, César (1997a): *Dante y Reina*. Buenos Aires: Mate.
- AIRA, César (1997b): *La serpiente*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- AIRA, César (1997c): *Duchamp en México. Taxol. La broma*. Buenos Aires: Simurg.
- AIRA, César (1998a): "La nueva escritura", en *La jornada semanal*, 12 de abril de 1998.
- AIRA, César (1998b): *El sueño*. Buenos Aires: Emecé.
- AIRA, César (1998c): *La mendiga*. Buenos Aires: Mondadori.
- AIRA, César (1998d): *Las curas milagrosas del Doctor Aira*. Buenos Aires: Simurg.
- AIRA, César (1999): *El congreso de literatura*. Buenos Aires: Tusquets.
- AIRA, César (2000a): "Best-seller y literatura", en *ABC cultural*, 1 de abril de 2000.
- AIRA, César (2000b): "Lo incomprensible", en *El malpensante*, n.º 24, agosto-septiembre de 2000. <http://www.elmalpensante.com/24_index.asp>
- AIRA, César (2000c): *El juego de los mundos (novela de Ciencia Ficción)*. La Plata: Ediciones El Broche.
- AIRA, César (2000d): *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- AIRA, César (2001a): "Dos notas sobre *Moby Dick*", en *Babelia/El País*, 12 de mayo de 2001.
- AIRA, César (2001b): *La villa*. Buenos Aires: Emecé.
- AIRA, César (2001): *Cumpleaños*. Buenos Aires: Mondadori.
- AIRA, César (2002a): *El mago*. Barcelona: Mondadori.
- AIRA, César (2002b): *Fragmentos de un diario en los Alpes*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- AIRA, César (2003a): *El tilo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- AIRA, César (2003b): *Mil gotas*. Buenos Aires: Ediciones Eloísa Cartonera.
- AIRA, César (2003c): *La princesa primavera*. Bogotá: Era.
- AIRA, César (2004): *Las noches de Flores*. Barcelona: Mondadori.
- AIRA, César (2005): *Cómo me reí*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- AIRA, César (2006): *La cena*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- AIRA, César (2007): *Las conversaciones*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- AIRA, César (2008): *Las aventuras de Barbaverde*. Buenos Aires: Mondadori.
- AIRA, César (2010): *El error*. Barcelona: Literatura Random House.
- AIRA, César (2012): *Entre los indios*. Buenos Aires: Mansalva.
- AIRA, César (2013): *Margarita. Un recuerdo*. Buenos Aires: Mansalva.
- AIRA, César (2014): *Continuación de ideas diversas*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- AIRA, César (2017): *Eterna Juventud*. Santiago de Chile: Hueders.
- AIRA, César (2018): *Prins*. Barcelona: Literatura Random House.
- AIRA, César (2019): *El gran misterio*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- AIRA, César (2021): *Catálogo descriptivo de la obra de Emeterio Cerro*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- AMÍCOLA, José (2003): *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- BARTHES, Roland (1963): *Sur Racine*. Paris: Seuil.

- BINSWANGER, Ludwig (1971): *Introduction à l'analyse existentielle*. Paris: Minuit.
- BLUMENBERG, Hans (2003): *Trabajo sobre el mito*. Barcelona: Paidós.
- BÜRGER, Peter (2010): *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- CAILLOIS, Roger (2008): *Œuvres*. Paris: Gallimard.
- CONTRERAS, Sandra (2002): *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- FEDIDA, Pierre (1978): *L'Absence*. Paris: Gallimard.
- FELDMAN, Morton (2000): *Give My Regards to Eighth Street*. Cambridge: Exact Change.
- FRYE, Northrop (1988): *El gran código*. Barcelona: Gedisa.
- GARCÍA, Mariano (2006): *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- JAUSS, Hans Robert (1986): "Littérature médiévale et théorie des genres", en VV. AA., *Théorie des genres*. Paris: Seuil.
- KERMODE, Frank (2000): *The sense of an ending. Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*. Oxford: Oxford University Press.
- LUDMER, Josefina (1999): *El cuerpo del delito*. Buenos Aires: Perfil.
- PANOFSKY, Erwin (1989): *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art [1924]*. Paris: Gallimard.
- PREMAT, Julio (2021): *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- PRIETO, Adolfo (2006): *El discurso criollista en la formación de la literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- TODOROV, Tzvetan (1977): *Théories du symbole*. Paris: Seuil.
- VIÉTOR, Karl (1986): "Histoire des genres littéraires", en VV. AA., *Théorie des genres*. Paris: Seuil.
- VILLANUEVA, Graciela (2005): "Historias suspendidas en el aire. Una reflexión sobre el sentido en la obra de César Aira", en Michel Lafon (ed.), *César Aira, une révolution. Tigre/Hors série*. Grenoble: Université Stendhal, pp. 67-78.

Viaje, estilo y mitología nacional. Sobre algunos textos de César Aira

NANCY FERNÁNDEZ

INTRODUCCIÓN

Pensar en Aira me devuelve a un inicio siempre polémico: su reseña sobre *Respiración Artificial*, de Ricardo Piglia. Si se trata menos de autenticar un gesto intempestivo o de advertir las dimensiones de un cálculo certero (cálculo que, en definitiva, le otorga a Aira el espacio central en el campo cultural de los '90 en la Argentina), lo cierto es que aquella puesta en escena hace visible una firma en el 1981 de la revista *Vigencia*, medio donde publica la nota. Pero, sobre todo, sobre la construcción deliberada de una imagen de autor que asume el legado de la neovanguardia de los '70 (con la ascendencia de Osvaldo Lamborghini y la rúbrica de *Literal*), Aira apuesta su concepción poética del género novela, considerando el instrumental teórico de Piglia como una estrategia ortopédica para sostener el vacío de lo que él asume como el fundamento de la novela: el dispositivo mismo de la narratividad. Piglia y Aira sostienen un modo de pensar la clave del género haciendo eje en nociones tales como modernidad y tradición, y son estas marcas, sin embargo, las que propician modos de leer la literatura, la argentina en particular, con ideologías antagónicas. Desde esta perspectiva, si la modernidad encuadra al escritor experimental que ensaya formas inaugurales respecto de procedimientos gastados en la comodidad de las adopciones, la tradición problematiza el lugar que lo nuevo le reclama al pasado, menos como ademán iconoclasta que como usina productiva y transformadora para usos y prácticas de escritura. Hay que decir que Piglia alcanza una verdadera celebración en los '80, con el reconocimiento intelectual hacia una novela que ponía en foco una eficaz alegoría para narrar el horror del terrorismo de Estado en la Argentina de los '70. Toda una ética de la acción intelectual implicada en la construcción de una lengua privada y resistente para operar un sistema de representación sobre los fundamentos de la historia y la política. Y podría decirse que sobre estos puntos se abre una "discusión" que, a decir verdad, los tuvo como contendientes sin aguardar nunca las respectivas réplicas. El contrapunto fue escrito, manifiesto, pero en ausencia, a excepción de quienes supieron ser los dogmáticos y oportunos acólitos que azuzaban las supuestas ventajas de leer lo que instalaron como irreversiblemente opuesto. En todo caso, el conjunto de textos que los define como autores inconfundibles, dirime sus diferencias respecto de un género que derivó en el mítico aserto aireano: "*Respiración Artificial* es la peor novela que se haya escrito".

Más allá del juego de las diferencias que tienen en César Aira el artífice de un efectivo incipit, este punto de partida afirma las condiciones y reglas del campo cultural para tramitar la redistribución de sus espacios, privilegios y legitimidades. Y sobre la novela concebida por Piglia, como materia histórica y autorreferencial, como artefacto ficcional donde la teoría sondea las posibilidades críticas de los ideologemas asumidos, Aira postula (en la nota) y realiza plenamente (en sus textos) la condición narrativa de la novela sobre la base misma del pasado y la tradición. ¿Cómo puede un autor transformar la escritura y el sistema de representación desde operaciones que, a simple vista parecen reponer las reservas de un patrimonio cultural canonizado? Precisamente, Aira inscribe el acto de contar historias, privilegiando el pretérito arcano como materia de otra lógica para figurar espacio y tiempo. Esto es, si el sentido del relato propicia un mundo de supervivencias arcaicas, el movimiento del mundo y acciones creadas desacomoda los indicios de previsibilidad, en su consabida fórmula teórico-práctica: escribir es la “perpetua huida hacia adelante”. Si campo y ciudad transforman la iconografía nacional, pasado y presente desajustan los prismas para hacer visibles las imágenes y objetos de la narración. En este punto es cuando se potencian los usos de figuras reconocibles fuera de los textos para construir el protagonismo de una forma donde los nombres propios de la Historia (Juan Manuel de Rosas), de los personajes (Moraes) o simplemente de formas estructurantes y codificadas en torno del canon. De esta manera, Aira logra la más eficaz inadecuación entre el procedimiento (en el orden de la escritura como trabajo inacabado) y resultado (el texto como producto concluido) poniendo el acento allí donde las asimetrías del azar y de una velocidad inusitada, desregulan los medios y los fines de la acción, por encima de los efectos predeterminados. Son los motivos desprendidos de campo y ciudad, Historia e invención poética, donde la letra potencia los efectos desplazados de la imagen objeto, volviendo irreconocibles lo que en el contexto de la Historia literaria y cultural son representaciones establecidas. Desde esta perspectiva, entonces, quizá pueda afirmarse que la fórmula creativa, poética –en los mismos términos del Romanticismo de Jena y los hermanos Schlegel–, en César Aira, radica en la doble operación del desplazamiento y la repetición, generando duplicidades desviadas allí donde el espacio y el tiempo rompen deliberadamente las convenciones del verosímil. Narrar, entonces, actualiza la escena inmemorial de la reunión con escuchas imaginarios, cuyas fórmulas fijas como “había una vez”, materializan la fábula como situación de partida, al tiempo que el campo y la ciudad operan la paradoja del exotismo estético. Ponerse la máscara del “argentino”, distanciándose inmediatamente de las marcas impuestas por una actuación potencialmente vernácula, adopta la huella de un trazo gestual imprevisto, de un “como si” que supone, menos una credencial identitaria que la disruptiva figuración de la iconografía nacional.

LA CONDICIÓN DE UNA ESCRITURA O EL SENTIDO COMO SIMULTANEIDAD

Decir que la letra aireana despliega un repertorio de contrastes, es afirmar que los extremos conceptuales del realismo y de lo maravilloso se cruzan para romper con sus propios mandatos iniciales. Porque no se trata de una mera hibridación de recursos, sino, sobre todo, del desajuste sobre aquellas premisas que limitan los sistemas

de representación. Así, las nociones que podamos haber imaginado (y absorbido) sobre adentro/afuera, arriba/abajo, exterior/interior, quedan desacomodados por un movimiento que precipita la singularidad de lo inesperado, a pesar de notaciones que funcionan como los emplazamientos transitorios de la construcción referencial. Si personajes y sucesos ofician de marco, el comienzo mismo del relato activa sus propios mecanismos desautomatizadores. El resultado será la singularidad de lo nuevo, la extrañeza de la resonancia familiar que convierte a nombres, lugares y fechas en significantes alegóricos. Es en esta conjunción donde el pasado inscribe su visibilidad desde registros antagónicos, y que, en Aira, sin embargo, establecen sus préstamos mutuos en el balance de una auténtica deconstrucción estética y cultural. Porque si acudir al pretérito pluscuamperfecto del cuento de hadas (“*er*ase una vez”) implica la señal inesperada de una invención (por ejemplo, Rosas no es tanto el Restaurador popular sino un acróbata circense), lo real es, precisamente, el producto de una treta artificial: el vaciamiento de las referencias y conductos del verosímil. Si algo recuerda la literatura de Aira es la condición narrativa donde las hadas (como los personajes históricos) están allí para que no se crea en ellos (Butor 1960: 101).

Cuando Aira hace de gauchos y extranjeros el eje rural de su poética, y logra una descripción del campo en franca ruptura con los cánones instituidos, desbordando el modelo de un discurso puesto al servicio de la mimesis o de la teleología. Pero además produce un rescate que excede voluntades e intenciones, por una palabra que despolitiza mitos y emblemas de la nacionalidad. Desde este punto de vista, Aira repone en sus novelas las mismas figuraciones que Ezequiel Martínez Estrada imaginó para reflexionar sobre una literatura auténtica y diferencial. Pero si Martínez Estrada bregaba por distinguir realidad y máscara, jerarquizando la primera como el signo verdadero de una tradición, Aira parece desfondar la materia narrativa de presupuestos y procedencias para abrir una perspectiva radicalmente inaugural. A su modo entonces, reescribe el pasado, con el gesto atlético de quien transforma la herencia con la levedad de la pura invención. La raíz de la ciudadanía, las procedencias colectivas; la noción de origen se desacraliza en una escritura que favorece el don de la inventiva y la elaboración de la forma. La máscara es, precisamente, lo que le permite al autor hacer libre uso de mitos y creencias para mostrar en cada texto una suerte de mónada, cuya expresión, no obstante, proyecta el infinito, pantalla donde todo es posible de ser realizado. Un plano del mundo habla del universo. Desde esta perspectiva, la relación entre continuo y discontinuidad, entre el todo y el fragmento, entre completud e inacabamiento parecen desplazar la primacía de una “mirada exterior” que revele el enigma de la realidad nacional (Montaldo 1993a). Así, como juego con los límites de la estética y de la lógica, la frontera (ya como motivo rural) es signo de desafío y resistencia ante la legitimidad de la representación. Por eso, espacio, tiempo y sujeto cobran nuevos sentidos que arrojan soluciones intempestivas, alternantes al modelo de la razón clásica. Con Aira no se trata de discriminar dentro o fuera porque su obra tiende a una horizontalidad de niveles, en una perspectiva de literalidad inmanente. Los textos, por lo tanto, no cuentan con un soporte estático, hecho de personajes de museo. En este caso, lo que constituye la textualidad es, sobre todo, una serie de pliegues que se componen para deshacerse en todas direcciones posibles, de modo que lo espontáneo, lo inmediato y hasta lo trivial, si se quiere, residen en el carácter mutante que escenas y personajes imprimen en el linaje nacional. Giros y saltos que no cesan de modificar la fisonomía de la herencia. Es en este sentido que la

simplicidad de un día cualquiera define la verdadera faz del acontecimiento, al ser el avatar de la vida diaria lo que impulsa la trama del relato. Aira descongela el perfil anquilosado de nombres y hechos. Si su expresión produce el doble efecto de luz y sombra, esto es producto de la zona confusa que el vacío o la oquedad transmuta en palabras, aunque nombres y motivos sean ecos provocadores, claves insistentes para una identificación cultural.

Se puede leer a César Aira de varios modos, pero el que aquí elegimos es el que subraya aquellas marcas de "identidad" con relación a una tradición nacional. Identidad, con lo paradójico y problemático que es esta noción en la obra de Aira. Este es el punto de partida que nos permite reflexionar sobre el lugar de César Aira en la literatura argentina. Suena extraño que un escritor de vanguardia afirme un vínculo con la herencia libresca; sin embargo, eso es lo que Aira realiza cuando se apropia del pasado, aunque por las grietas de la Historia se filtre la cara de la novedad. El resultado presente no solo consiste en una performance impactante, en cuanto a la escena que el autor construye con su intervención o con su ausencia. Se trata de una escritura fuerte, fundada en sólidas lecturas y a la vez genuinamente inaugural, innovadora. Altamente patrimonial y fiduciaria, artesanal por lo que la trama ancestral de la escritura provee, la literatura de Aira es también un producto mostrenco. En este trabajo, vamos a detenernos en algunos de los textos de Aira que componen lo que puede denominarse "ciclo rural", por algunos de sus tópicos temáticos y paisajísticos. Y sin duda podríamos añadir que es el concepto de tópico lo que el autor viene a demoler. Llama la atención, desde esta perspectiva, que las ficciones aireanas se construyan sobre las conjeturas o mejor, las figuraciones que Martínez Estrada proyectó sobre las letras argentinas. Aira realiza el vaciamiento de las convenciones identitarias, reforzando en ese lugar la oquedad de la máscara, con la potencia asumida por la construcción de un estilo (sistema de enunciación y la imagen de autor) implicado en la forma que borra, contundente, las marcas del estereotipo. Allí hace posible la aparición de las figuras leves, simplificadas y despojadas del peso de la estereofonía política e histórica de la cultura, para que surjan los restos de un desacomodo: el del pasado nuevo, inocente y recién nacido en una sola negativa: el desacato irreverente a los imperativos de la ficción de origen.

Cabría recordar el efecto de ascendencia cultural de un punto de vista: lo más singular, como síntoma o emergente, de nuestra cultura son los gauchos y los viajeros ingleses. En este sentido, parte de la obra de Aira se dedica, sin preocuparse por las esencias de lo verdadero, no solo a reponer esos mismos materiales sino a leer, en clave paradójica y desplazada, los restos de una heráldica, esa que encuentra los trazos de lo real sobre la superficie del desierto.

A CONTRAPELO DEL CANON

Con frecuencia se ha insistido en el carácter singular de la obra aireana. Y esto supone el deliberado propósito de escribir diferenciándose de Borges quien, sabemos, concebía la tradición en base a dos operatorias fundantes en su poética: traición y saqueo. Si lo primero implica universalizar el patrimonio cultural de lo "propio" al modo de José Hernández y su *Martín Fierro* (borrando las marcas de referencialidad concreta y puntual), lo segundo insiste en el contrabando y la apropiación irreverente de la biblioteca europea, desde el crédito auspiciado por el lugar asumido

por la filiación. Desde esta perspectiva, Aira busca apartarse, no solo del “objeto Borges”, que, al decir de Nicolás Rosa devoraba como procedencia genealógica las firmas de sus deudores, sino de las ficciones especulativas que reinventaban, actualizándolo, el artefacto cultural de su escritura. Desde el lugar de su diferencia, Aira deconstruye entonces ese modelo de autoridad (como patente autoral, como imagen y ficción de legalidad) haciendo uso de tipicidades y de los objetos históricos sin suspicacias de pagos a futuro. Antes bien, la escritura de Aira elabora el efecto de un procedimiento que repone lo demasiado conocido, en la cercanía extrema de la materia presentada sin la mediación dialéctica de los conceptos resultantes. Lo nuevo en Aira, como puesta a prueba y ensayo experimental y moderno, por definición, de las escansiones de la cultura argentina, insiste en el extrañamiento de las imágenes y objetos “propios” y, por eso, “conocidos”. Así vemos que da el paso necesario para alejarse de la brújula borgiana, porque la singularidad repone la notación y el anclaje local acentuando el efecto de eso que se ve como si fuera la primera vez. Por ello, y al mismo tiempo, lo que funciona como índice de reconocimiento y visibilidad, produce el vaciamiento de aquellas coordenadas de significación funcionales a un sistema de representación estabilizador, tendiente a reafirmar los lazos canónicos (institucionales), con las remisiones clásicas a la historia nacional. En su lugar, da movimiento a figuraciones que, si las leemos como propiedades identitarias (procedentes) de las letras argentinas, inmediatamente cancela su carácter patrimonial y suscripto a la nación, por devolverlas al acto y al gesto de una extrema desterritorialización de sus límites. Para ello, Aira, crea las condiciones de producción que hacen posible una lógica auténticamente singular del sentido, sin las cláusulas racionales de las reparticiones clásicas entre sujetos y atribuciones, entre acciones y finalidades correspondientes y predictivas. Es decir, Aira, produce sentido en tanto relación móvil, dinámica e inestable, entre el sujeto, el saber y el mundo.

Como podemos advertir, la escritura de Aira implica el carácter de proceso inacabado y de resultado visible en tanto efecto inmediato y disruptivo. Si es plausible la relación entre patria y lengua, problema que Sandra Contreras (2003) ha observado a propósito del exotismo y del estilo, aquí ponemos el acento sobre una lógica que orienta el sentido hacia el misterio de lo real, que en principio es, sobre todo, la inagotable capacidad de la fábula para crear puentes de acción entre una y otra historia, prescindiendo de soportes externos al trabajo mismo de la letra o de discursos teóricos. Teoría y cultura forman parte de su materialidad sin que sea posible la discriminación de sus procedencias. Lógica de avatares y catástrofes, de acontecimientos, nunca de proporción y causalidad: escribir para Aira, es contar una aventura.

El desafío de hacer visible la historia, en el sentido de generar efectos de imagen, reclama un conjunto de operaciones que, como los indios de *La liebre*, signan una necesidad absoluta, allí donde otros quizá solo vean “volutas de humo”. De esta manera, si la enunciación insiste en subrayar la actuación de quien narra y de lo narrado, movilidad y acumulación se complementan con el gesto marcado de quien (re)presenta, como un juego, una situación determinada. Sin tomar distancia, mezclándose y participando de la escena ficticia, el narrador combina mecanismos y materia para lograr la alquimia de una palabra genuina, y en todo caso, la eficaz coincidencia entre procedimiento y resultado.

Si escribir y narrar atañe al hallazgo de una forma personal, el núcleo del artificio que constituye la escritura barroca de Aira, es la lógica del azar y del continuo. Se trata entonces de la simultaneidad, que proscribe, como el lenguaje de los sueños o del inconsciente, la distinción del adentro y del afuera, del antes y el después. Como se ve, el modelo de la representación se pone en crisis desde las categorías de espacio y tiempo, precisamente, en función del pliegue y la in-mediación. Desde este punto de vista, el objeto (es decir, aquello que Aira quiere presentar o mostrar en sus narraciones) no se define por esencias porque sustituye a la permanencia de una ley. Si el objeto y sus imágenes (liebre, caballo, cautiva o malón) se sitúan en un continuo, es, paradójicamente, porque la relación forma-materia implican una puesta en variación. De aquí que los finales imprevistos irrumpen, desconcertantes, manteniendo, sin embargo, conexión con el sentido encriptado en un amplio sistema de posibilidades.¹ De este modo, el pliegue es el operador que libera, sin restricciones, los soportes de motivos y escenas logrando que la obra de Aira se caracterice por una extrema paradoja: su especificidad (por ser única y singular) y su transhistoricidad, por ser susceptible de extenderse fuera de límites históricos: restos del pasado, pero también invocación al futuro, por algunos de sus más extraños síntomas. De esto último da cuenta el procedimiento que proviene del manejo temporal: el anacronismo, tal como puede leerse en los debates acerca de la plusvalía (*Ema la Cautiva*), o en las delirantes apelaciones al marxismo (*Moreira*). Pero también, como decíamos, el devenir histórico aparece como doble pacto con el pasado y el futuro, desde una página en blanco que se escribe con fuerza empecinada. Si la espacialidad convoca a esa suerte de sesgo oriental, a saber, lo lleno y lo vacío, la temporalidad también arma un friso de nuestra literatura, exhibiendo escenas e imágenes que se acumulan y condensan en un pasaje de doble mano, o eso que conocemos como simultaneidad. Sobre la nada del desierto hay acrobacias y parloteos, una suerte de escaparate para exhibir el cruce entre tradición y vanguardia. En esta misma línea, la pertenencia y lo extranjero, implican menos una consecuencia que el germen estructural de la poética aireana: la migración. A partir de aquí, el simulacro es lo real, síntoma y emergente de una nueva lógica poética que resalta el gesto de “hacerse” el argentino. Ya no se trata entonces de una mirada foránea que incursiona en territorio argentino para descubrir y contar la diferencia; Aira se acomoda en la postura de quien, estando demasiado cerca de la materia “imitada”, finge por énfasis la expresión deformada de lo propio, una operación que ante todo es un oxímoron: la naturalización del procedimiento o la invención de lo dado. Lo real, entonces, se crea por torsión de escribir mirándose a sí mismo, y a la par, por la lejana distracción de mirar lo otro sin perderse de vista. Narrador histriónico y prestidigitador: en Aira, las esencias se inventan.

1. Se trata de habitar el mundo constituyendo capturas transitorias. En este sentido, cuando las mónadas entran en fusión y se interpenetran, ya no dejan distinguir coordenadas armónicas ni acordes propios. En esa suerte de diagonal por la que se arrastran, no permiten, tampoco, la subsistencia de la distinción entre lo interior y lo exterior, lo privado y lo público identificando las variaciones con cortes y dobleces. De esta manera, el plegado en el espacio prolonga la monadología con una “nomadología”. Debemos advertir que el pensamiento deleuziano a propósito del barroco de Leibniz, no solo establece relaciones con la literatura, sino con la escultura y con la música, tal como lo muestra en función del desarrollo de la armonía-melodía en diagonal, tal como se da en Boulez. La traducción literaria sería Mallarmé (Deleuze 1989a).

De esta manera, lo real es producto de una combinatoria o de una mezcla. Pero esa confluencia de marcas y cosas, como una suerte de inminencia pasada o de actualidad pretérita, implica un proceso de sedimento y extensión. En la cesura de espacio-tiempo, la Historia es protagonista, no solo como tema sino como operación, aunque la letra no se legitime con el sentido común o como imperativo colectivo. A esto se debía, como lo señalábamos antes, el desplazamiento de la causalidad. Lo real implica así una reelaboración de la materia histórica y en la condición presente de ese trabajo perpetuo, se labra la forma de expresión. De esto resulta que el estilo sea sobre todo la condición literaria bajo la cual la verdad de una variación se presenta como imagen de una subjetividad: autor, narrador o personaje. Desde el momento en que el sistema narrativo de Aira desaloja toda figura de contornos nítidos, ya no se trata de las variables de una verdad previamente constituida y colocada ante un sujeto dado de antemano. En el estilo que reviste a la identidad, el yo que interpreta la pertenencia de lengua y nación, urde la acción a base de equívocos y peripecias; es lo que cobra impulso como una forma inestable, inacabada, inconclusa, pero eficaz por su capacidad de inventiva y a la vez, de evocación. Casi se diría que son resultados o secuelas de un narrador que sabe tensar y destensar, contraer y dilatar, lo cual hace que las tramas novelescas funcionen como turbulencias o mundos, donde lo grande y lo pequeño funcionan al mismo tiempo gracias a la sintonía escópica de fluidos y espirales. En esta misma óptica, ese foco de inflexión que implica el acto de continuar, y no acabar, un pliegue hasta el infinito es lo que determina el surgimiento de la forma como forma de expresión, no como evolución rectilínea, acorde al pensamiento cartesiano, sino la modulación en los términos que permitan pensar la ley de la serie como traza de curvas: en Aira los operadores fundamentales son repetición y desplazamiento. Si la lógica aireana cobra vigor en el continuo, la simultaneidad, la in-mediación y el pliegue, lo nacional es el producto de un artificio consciente, de la efectividad de la letra para interpretar los recodos del detalle ocasional. Sin embargo, el todo está presente como envoltura miniaturizada. En parte, el campo reclama el estatuto de “naturaleza artificial”, marcando siempre una instancia de composición donde no tiene lugar el apriorismo ontológico de un origen cierto o una esencia primera. Las invenciones patrias de Aira celebran la contingencia de todo lo que el canon de nuestra cultura cristalizó como emblemas o estereotipos. Del clisé estático a la imagen móvil, este sería entonces otro de los más productivos pasajes aireanos.

Los relatos de la nación funcionan como excusa incidental para legitimar el uso de la herencia, la deformación de las convenciones o la libre franquicia que proscribe los imperativos de una rúbrica. Si algo naturaliza Aira es la apropiación como gesto y acto deliberadamente ingenuos, porque su poética no concibe la escritura como acto delictivo: en este caso, cabría señalar otra de las diferencias con Ricardo Piglia.

Como se trata menos de representar que de crear y fabricar, los confines del territorio aireano se extienden o pliegan sin restricciones y juegan, sin tabúes, con el color local. Aunque, insisto, su operación no sea la del realismo clásico. Podríamos decir que lo que cobra sentido como “inocente” actuación, es la palabra que realiza y que insiste como letra embrionaria, como lúdica gestación de una verdadera ficción de origen. La obra aireana desconoce, en su inmanencia, los límites entre lo interno y lo externo. Si Aira es indiferente a su división acaso se deba a que su programa literario prioriza el efecto por sobre la causa, vaciando el espesor del concepto y la identidad por el de máscara o disfraz. Así, la palabra asume la necesidad de

la imagen fugaz y perentoria que se repone siempre como comienzo. Por eso los extranjeros de Aira terminan donde podrían haber empezado, sin volver a ser lo que fueron alguna vez. Tal es el caso de Duval (*Ema, la cautiva*), Clarke (*La liebre*) y Rugendas (*Un episodio en la vida del pintor viajero*). Al mismo tiempo, los gauchos y los indios dialogan con sus visitantes como si se hubiesen conocido desde siempre. O como en el caso del joven Mariezcurrena, nativo de las pampas (*El bautismo*). Su ser andrógino coexiste con el desdoblamiento identitario que siempre le fue connatural. Hombre o mujer, monstruo o humano, argentino o extranjero; la nominación bautismal queda en suspenso y delegará la definición al devenir de la historia y, como si fuera poco, a los azares de la meteorología.

En este contexto, Aira plantea algunas diferencias definitivas, a la hora de posicionarse en la historia intelectual del campo artístico. De esta manera, no solo organiza una poética de la afirmación, defendiendo el sentido de la literatura desde la posibilidad de explotar en grado sumo la potencia de la narratividad y la invención (así, la eficacia de la literatura consiste en suspender y graduar la movilidad de la fábula). Aira, también, se desvía respecto a la noción de universalidad, elaborando una estética que más bien tiene que ver con paisajes y motivos recreados a partir de la ubicuidad de lo viviente (Deleuze 1989a). Si para Saer o Piglia, Patria, lengua e infancia son los sitios para pensar la identidad, la inventiva desterritorializada de Aira es el sello actualizado de una escritura barroca. La escritura de Aira se constituye por una energía o fuerza de disolución asimilable a la risa de Gombrowicz que destituye los estereotipos por el ícono irrisorio o por la partición del yo, como una suerte de máscaras duraderas, cargadas de ecos y reflejos. Se trataría, quizás, de multiplicidades crecientes en cualquier dirección posible: los disfraces de Aira (como los de Gombrowicz) saltan todos los cercos o límites que impone el buen sentido, en vistas al modelo de la clasificación o la taxonomía.

Y en este “sistema” de incidentes y contingencias, lo nacional en tanto identidad colectiva, coincide con la operación de un registro singular, el misterio de la identidad personal como imagen de hombre o autor. Si es cierto que la cultura nacional de Aira toma un viso oriental es porque el concepto o la idea como tales, dan paso a un motivo básico que moldea su clave formal: las migraciones o, si se quiere, el viaje.

UN VIAJE EN CLAVE BARROCA

Cuando pensamos en viajes o recorridos, sobreviene la incidencia productiva de la tradición, categoría que, en la literatura y la cultura argentina, habilita no solamente el ardid político de traducciones y apropiaciones, sino que activa la lectura como matriz textual desde el uso y la disputa por las formas y por los géneros. Si la literatura inscribe sus rastros en la historia, el viaje inicia y sostiene en el tiempo, la operación cultural que con Martínez Estrada (1967) y David Viñas (1982), con sus respectivas miradas, aprendimos a leer en clave sesgada y paradójica. Si para el primero, la gauchesca y los relatos de los viajeros europeos (con su carga científica y económica), inician la autenticidad desprejuiciada de las letras argentinas, para el segundo, el viaje historiza un deseo de formación y legitimidad pública, que Esteban Echeverría inauguraba, en el siglo XIX, con su óptica estrábica: un ojo en Europa y otro en las entrañas de la Patria. Desde este punto de vista, podemos tener en cuenta que el viaje sella una tradición, por lo cual no se trata solamente de un

motivo, sino de una función operativa que involucra los niveles de la enunciación (la lengua) y lo enunciado (historias, personajes, etc.). Tratándose de Aira, el viaje concentra el máximo grado de acción inscribiendo en Aira la potencia transfiguradora del nombre propio. Si Clarke (*La liebre*), Duval (*Ema, la cautiva*), Asís (*El vestido rosa*) o Rugendas (*Un episodio en la vida del pintor viajero*) dan cuenta de un proceso de transformación en lo que hace al punto de partida o de llegada, es porque alteran la medida de la causalidad y la teleología. Clarke es el inglés convertido en indio por revelación de parentesco; Duval es el ingeniero francés que se pierde en la Pampa y que en el fuerte de Azul recupera algo de los modales metropolitanos; Asís es el expósito retrasado que se vuelve juez de paz; y la casualidad deja en sus manos la pequeña prenda que desató tantas intrigas; Rugendas es el pintor alemán vinculado a Humboldt y concluye transfigurado en monstruo. Así, cada uno de esos personajes es como si estuviera compuestos de pequeños yoes que afirman la metamorfosis como movimiento (cambio) y detención (el estado de conexión con cierta instancia identitaria). De alguna manera, esas máscaras inscriben sus huellas sobre el paisaje rural, y en ese mismo mapa se puede leer una concepción del sentido. Si cada nombre es un pretexto para mostrar el fluir distendido y distraído de la experiencia, los rostros y cuerpos envuelven el rastro del cambio: la criptografía del origen devenido casualidad. En las tierras que Aira inventa, no caben los destinos inmutables. En esas expediciones emprendidas, más que trabar encuentro con la alteridad de los otros, los protagonistas parecen hallar en forma fortuita el destino inesperado que llevaban consigo. Alguna vez establecimos una relación entre Aira y Lucio Mansilla (*Narraciones viajeras*); en esa ocasión, dijimos que en *Una excursión a los indios ranqueles*, lo que Lucio Mansilla ponía de relieve, ya, y sobre todo, desde el título, era la trama compleja entre espacio y lengua; no se trata de una in-cursión por tierra desconocida sino mejor, un salir, perderse, para volver después al lugar propio. Escape y evasiva de una peregrinación excesiva en su histrionismo, exenta de privilegios anhelados y amparos políticos, el *excursus* de Mansilla deja ver los remanentes de una conciencia que conjura el menoscabo de su figura. En el viaje de Mansilla, el yo se interna y transfigura, pero prevé la vuelta intacta a la ciudad. Sin embargo y en vísperas de un Estado moderno, Mansilla muestra las grietas de un país. La condición es convertir en espectadora a Buenos Aires, que ya puede devolverle a Lucio el centro prometido; el *spleen* decimonónico que agotó la novedad europea encuentra en los relatos y descripciones de tierra adentro, el mayor grado de exotismo (Fernández 2020). Algo de esto queda en Aira, solo que nada vuelve a ser como fue alguna vez.

El viaje en Aira es lo que nos permitiría pensar en la naturalización del procedimiento. Pero a diferencia de Martínez Estrada, Aira no reclama ninguna especie de autenticidad. No la condición, sino la neutralidad y la indiferencia (en el sentido de Blanchot [1990]) son las marcas de lo nacional, a costa de todo presupuesto o mirada exterior. Ni internacionalidad, ni intertextualidad; la escritura de Aira crea un nuevo camino, partiendo de la búsqueda (de la cultura) ancestral. La lógica del sentido en César Aira es el resultado de una operación inherente a la escritura, no tiene que ver con un movimiento extraverbal. Por ello no se trata de un criollismo típico o pintoquesista que responda a modelos habituales o legitimados por los usos y costumbres de una cultura estatal. Desde esta perspectiva, la idea de tradición en Aira pervierte los andariveles de la institución. Como el “exotismo” de Aira privilegia un modo de “hacerse el argentino”, su concepción de simulacro o acto

fingido apela a la frívola simplicidad de ser siempre otra cosa. Idiotas o andróginos; respectivamente, Asís o el joven Mariezcurrena (*El bautismo*) muestran su revés y hablan como si fueran otros (Montaldo 1993). La acepción de “hacerse el” supone redoblar la apuesta por mostrar, subrayando el carácter fabricado de situaciones y personajes; por ello el contexto es la literatura misma y, en todo caso, la Historia nacional, pero tamizada por la fábula. Para ello, volvemos al manejo del tiempo que en Aira produce esa extrañeza indeleble; parte de la inmovilidad del mito, por el aire estático y duradero de formas estéticas: mito, como remanente de ciertas formas genéricas, ya que el don de Aira es su taumatúrgica habilidad para recuperar algo de los cuentos de hadas, algo del sortilegio encantado de tiempos y lugares remotos y eternos. Sin embargo, la escritura de Aira también es efímera y fugaz, por lo que el tiempo se inscribe (y valga la paradoja) en el paso fluido, móvil de la duración pasajera. Si las escenas son retazos extintos de la Historia, la cronología aireana se balancea entre las ruinas hieráticas del pasado y la clave bufa de sus monumentos. La ley física de su escritura es lo que promueve la velocidad y la aceleración continua de las historias.

VARIACIONES SOBRE EL REALISMO Y LA NACIÓN

Los interrogantes que surgen en este trabajo no solo plantean las relaciones de Aira con el presente de la literatura sino con los restos o los fragmentos residuales que emergen en función de la historia y la cultura argentina. Desde esta perspectiva, se hace necesario volver a revisar teorías y posiciones en torno del realismo para leer con detenimiento qué es lo que Aira guarda de todo ello para su propia escritura. Si algunos pensaron al presente como el fin de la literatura y de los grandes relatos, o como una era etiquetada como posmodernidad, Aira nos hace notar que defiende programáticamente, en ficciones y ensayos, la médula misma de la literatura entendida como invención creativa. Desde este punto de vista, Aira hace de la trivialidad y del detalle fuera de foco, el inequívoco trazo de su singularidad, pero en el sentido de una extremada radicalidad o estado previo al cedazo o la poda que las normas de regulación imparten en la producción literaria. Por un lado, el gesto voluble y superfluo de quien recoge y redescubre elementos heterogéneos para armar una tradición: la Historia o lo actual. Pero los relatos, que casi siempre giran en torno del viaje como motivo clave, se nutren de la mutación de la forma para liberarse, a instancias de un errático destino, de las convenciones automatizadas de los géneros. Así, revisar y poner en otro lugar los materiales de la cultura decimonónica, exigen el máximo de destreza para hacer de lo banal el síntoma intermitente entre diferencia y repetición, entre continuo y variación: paseo, trayecto, deambulación son pretextos, parte del mismo procedimiento para satisfacer las exigencias de los planos, las perspectivas asintóticas, los juegos escópicos.² De ese redescubrimiento,

2. En una nota anterior, ya hicimos referencia a una noción de lo colectivo desde la óptica de Nicolás Rosa. Ahora, Link (2003) plantea una distinción entre serie y colección a partir del principio clasificatorio que le corresponde a la segunda, reconociendo los aportes que realizara Raúl Antelo. Mientras que la serie puede agrupar elementos heterogéneos, la colección tiene que ver con criterios regulatorios y excluyentes, con los órdenes que la Modernidad decimonónica pone de relieve con museos, pinacotecas, parques botánicos.

de la actitud posesiva y voyeur del coleccionista de siglo XIX, Aira se escurre por las enramadas de la serialización. Y de esa relación entre objetividad y conciencia, construye una aporía en la que el desplazamiento del sentido es lo que define a su singular realismo. Por lo tanto, en este sentido puede decirse que logra dar una vuelta de tuerca al exotismo que los viajeros de antaño buscan para mitigar su tedio, alimentar la inclinación por lo mórbido o apropiarse del sistema experimental del positivismo científico de las primeras décadas. De ahí también, sus sarcasmos que subrayan las frases hechas del racionalismo, haciéndolo girar hacia la ficción de origen de la cultura occidental. Del aislamiento en lo puramente estético y la observación de la realidad solo como reproducción literaria que caracterizaba a Flaubert, Aira construye una visión de los fenómenos privados (ver por ejemplo el sustrato anecdótico en *Fragmento de un diario en los Alpes* (2002), *El llanto* (1992), *La serpiente* (1997), históricos como *El tilo* (2003), o sociales como *La villa* (2001), aunque ambas también participan de lo primero, con un alto sentido del pormenor cotidiano que la tradición descuidada o relega a un plano más subordinado; el autor argentino, en cambio, hace del deslinde la motivación central de su escritura. El deambular rutinario (que siempre, en algún punto se interrumpe), es lo que marca la dirección de su trabajo artístico, antes que la distinción entre lo alto y lo bajo, o la técnica que une y distribuye los niveles de la estructura social en el facsímil de un producto literario. Por lo tanto, en Aira tampoco vamos a encontrar las circunstancias en las que un autor como Zola presenta las orgías plebeyas bajo el mandato de la moral. Aira se aproxima y adentra con el mayor interés en los sucesos menudos, deslizando el acento sobre la prosa contemporánea, de las prioridades sociales, económicas, históricas o políticas.³ La importancia que Aira le concede al acto de narrar funda la literariedad misma como inicio de una tradición que tiende a profanar o revertir los principios de un legado que reviste un sentido superior para el género. Así podemos leer la creación aireana ante todo como operación manual de un novelista

3. *Mimesis* de Auerbach (1996) traza a lo largo de tres milenios la historia de la representación poética de la realidad en Occidente, delineando las actitudes del escritor ante los sucesos humanos, mostrando cómo se refleja el cambio de visión en la literatura. Tal como el autor expone en su epílogo, el libro se basa en la interpretación de lo real por la representación literaria o "imitación", concepto que retoma del planteo platónico en el libro 10 de la *República* y de la pretensión de Dante de presentar en la *Comedia* la realidad. Pero es con el realismo moderno presentado en Francia a principios del siglo XIX, que la concepción literaria de imitación de la vida se desliga de las antiguas formas, cuando Stendhal y Balzac convierten a personas comunes en objetos de representación seria, problemática y hasta trágica. Ellos aniquilaron la regla clásica de diferenciación de niveles. Antes, igual en la Edad Media que durante el Renacimiento, hubo también un realismo serio; había sido posible representar los episodios más corrientes de la realidad bajo un aspecto serio e importante, tanto en la poesía como en el arte plástico: la regla de los niveles no tenía validez universal. Aunque sea diferente el realismo de la Edad Media del realismo contemporáneo, esto da cuenta de que la brecha la introduce la teoría clásica. La idea de que la novela es la forma más adecuada para representaciones liberadas de la interdicción de la pobreza, indica que la auténtica novela realista es la sucesora de la tragedia clásica. Así, el cientismo de los Goncourt que resuena ya en Balzac muestra que la novela es el género más apasionado y vivo del estudio literario y la investigación social, comportando a su vez, su forma más seria. Asimismo, la irrupción de la mezcla estilística provocada por Stendhal y Balzac, no se detiene ante "el cuarto estado" prosiguiendo en cambio hacia la evolución política y social. El realismo tenía entonces que abarcar toda la realidad cultural de la época, en la cual reinaba todavía la burguesía, pero las masas comienzan a amedrentarla al tomar conciencia de su función y su poder. Sin embargo, hay otras manifestaciones artísticas del realismo (la vertiente escandinava representada por Ibsen, por ejemplo), además de la concepción seria y grave de lo cotidiano que podemos leer en el realismo ruso (Tolstoi, Dostoievski), bajo las prescripciones de un concepto cristiano partiarcal que nada tiene que ver con la burguesía racionalista, activa que asciende al dominio económico y espiritual y que constituye la base de la cultura actual.

que esmalta sus obras sobre el atañor de las cosas verídicas y maravillosas. De ahí el uso del pretérito imperfecto que adapta a sus propias necesidades las fórmulas estereotipadas de los cuentos de hadas: “Había una vez”, así como la felicidad de los finales remeda el brillo de lo nuevo, el goce del objeto que nunca visto se presenta a nosotros como visible y perteneciente al mundo de lo real. Para Aira, lo real es aquello que da forma a lo literario mismo, a la narratividad que da cuenta de su verdad independientemente de la imperativa jerarquía de lo fáctico por encima de lo ficticio; por ello, también puede reconocerse su destreza en los ciento ochenta grados que el símil recorre, prescindiendo de las preceptivas de la adecuación que ya no indican la cercanía o el alejamiento de la verdad según los criterios del sentido común.

Si Aira nunca abandona el estado de vigilia, la región de lo ficticio cobra vigor en cada una de sus advertencias; porque si hay algo que nunca se salta, es el cerco de lo literario que en su ínsito deseo convoca el germen de su creación: Aira construye y modela al lector sobre la lógica del niño, solo que lo libera ahora de todas las renuencias que la tradición de lo extraordinario imponía con las moralejas. De ahí, incluso la función del pretérito, que en sus variantes de imperfecto a pluscuamperfecto sugiere la inmovilidad eterna de su existencia de fábula; esto lo muestra bien un texto de materia rural como *El vestido rosa* (1984), uno de esos textos- mónadas que cuentan un mundo infinito en su planimetría puntual. En este sentido, cada uno responde a una dirección que lo identifica respecto a un todo. ocurre en mayor o menor medida en la generalidad de su obra. Pero también cada uno se diferencia en la historia que narra, en los mundos que construye, evitando de este modo los vasos comunicantes que ligan los textos al modo de la saga.⁴

Desde esta perspectiva, podemos pensar la obra de Aira en su conjunto como una relación entre invariante y variable, relación adecuada para comprender el funcionamiento dinámico (y no solo la estructura estática) de la obra como sistema. Desde su punto de vista creativo como artista contemporáneo, Aira procede por fabricación de obras-detalle, válidas en sí mismas en tanto miniaturas al yo en el momento y el lugar en los que la enunciación se concreta; se trata de indicios acerca de la situación del sujeto que pronuncia su perspectiva por lo que podemos percibir la existencia de un sujeto-mirada que gradúa la velocidad de la visión. Incluso la naturaleza de dicha operación detallante, o mejor aún, su función, se manifiestan en el entero de la obra en la cual, el narrador tiene como objetivo mirar más dentro del todo. De este modo, la función del detalle que es cada libro radica en el descubrimiento potencial de caracteres que atañen a la obra en su conjunto.

Uno de los problemas que plantea la literatura rural de Aira es, entonces, la noción de nacionalidad y su relación con la Historia. Como la idea de nación está asociada al concepto de Estado Moderno, nos pareció productivo pensar el concepto

4. En este sentido nunca podría confundirse a Aira con Balzac. En el francés es recurrente la reaparición de los personajes, que mantienen reconocible su identidad, aunque cambien su función y posición en las novelas, siendo además cada una de ellas dependiente de la lógica estructural que da forma a *La comedia humana*. Eso mismo es lo que otorga importancia notable a la relación de la novela con la realidad, ya que no solo reaparecen personajes ficticios sino también los reales, de quienes el autor no agrega casi nada además de la referencia necesaria para puntualizar la época en cuestión. Pero debe reconocerse en Balzac el influjo que ejerció sobre toda la novelística posterior, a partir de la conciencia por la técnica que demuestra en su escritura (Butor 1960).

de error y de olvido sobre los que reflexiona Renan (1987);⁵ en esta instancia analizamos estas nociones en función de una literatura que hace del azar y la contingencia, la lógica de articulación entre el mundo arcaico de la fábula y del mito y la modernidad histórica, que en el campo argentino se vislumbra a partir de las campañas al desierto de Roca y las expediciones que emprenden los europeos (Montaldo 1993a). Error y olvido es lo que en Aira genera la torsión de la causalidad provocando la emergencia de la letra como síntoma del inconsciente.⁶ Pero sin duda es el prisma de la narración y la inventiva aquello que dota de sentido a las marcas de lo nacional. En este sentido, la narratividad de la literatura aireana consiste en remontar las anécdotas a un tiempo inmemorial, a una especie de clima arcaico logrado por el modo verbal del relato; el pasado continuo pierde los orígenes generando el efecto remoto y evanescente en presencias, no obstante, reales. La idea histórica de nación que se consolida en Occidente implica una compulsión cultural sostenida por una unidad imposible.⁷ Sin embargo, esa alternancia entre velocidad y lentitud no solo inscribe los ritmos de Oriente y Occidente, sino que parece tomar la fuerza simbólica de una forma verbal que amenaza la unidad bajo los efectos de una mirada alegórica. Narrar lo argentino, en Aira es el eslabón perdido que sirve a la obra incompleta de la civilización; así liquida sus certezas, desde sus mismos presupuestos lógicos, más dispuestos como las piezas de un juego de lenguaje que como tácticas políticas de la ideología. Encontrar cómo está escrita la nación en la literatura aireana supone sintonizar con la idea de diferencia en el lenguaje, mantener el misterio o el enigma de los acontecimientos que en Aira pierden transparencia y valor pedagógico, volviéndose imágenes microscópicas. La “localidad” de la cultura nacional, el elemento que roza lo pintoresco y la costumbre aún para deformarlas, no es unificada; tampoco plantea un contraste o una oposición con lo que está afuera o más allá de ella. La diferencia en Aira opera como figura quiasmática, como frontera que erradica la doméstica familiaridad por los festivos residuos de la barbarie. Volvamos al *Moreira!* de Aira. Aquí se lee el arco supremo de la supervivencia (en el sentido de las heterocronías), y la producción hiperbólica reduplicada en la tecnología de las imágenes. Actuación y proyección refuerzan entonces el

5. En la antigüedad no existe el concepto de ciudadanía. Lo que cuenta a partir de la Modernidad –y la Revolución francesa es un punto de inflexión– es la fusión o la unidad de los elementos que componen la soberanía territorial. La idea de nación es, por lo tanto, relativamente nueva en la Historia y un factor que la determina es el olvido o si se quiere, el error histórico (Renan 1987).

6. Nos fue imprescindible la reflexión sobre la noción de *uso* que emprende Rosa a propósito del empleo de la literatura en la circulación de los discursos sociales. Como toda práctica, engendra efectos e innovaciones que devienen de una economía de ahorro y desgaste. En este sentido, la cultura deviene letra, desde la diversidad de sus rituales ciudadanos, de sus charlas sociales, de sus registros políticos, en definitiva, de toda impulsión oral. La agauchada idea de *botica y almacén* con las cuales Rosa comienza su libro nos sugiere la pertinencia de una relación entre gauchesca y vanguardia, tal como se produce en Aira (*Usos de la literatura*). Respecto del olvido, adopta una perspectiva metonímica y metafórica, una suerte de anáfora primordial que opera como signifiante a partir de la lógica de la alusión/elusión. Estas reflexiones se conectan con el *trabajo del inconsciente* y a su función de causa, que por el examen filológico que Rosa emprende con el latín y el francés, reenvían a la noción de *cosa*. A partir de aquí, nosotros queremos subrayar algo que nos va a ocupar a lo largo de todo este trabajo: la perspectiva material de la literatura o, mejor, de la escritura (Rosa 1990).

7. Homi Bhabha (1990) apunta a la ambivalencia del término “nación” ya que su temporalidad cultural asume una realidad social mucho más transitoria de lo que parecen pensar los historiadores. La hibridez y complejidad del concepto se avienen con la metáfora del Janus moderno, a tono con la perspectiva del signo multiacentuado y con la significación en proceso, no acabada, de la Historia y los emblemas culturales.

carácter visible del personaje desde la trama material del *ready-made* porque Juan Moreira atraviesa tiempos y espacios, se preserva y resucita, borrando fronteras de origen y determinación. Así, desde las versiones iniciales del circo criollo en el siglo XIX de los hermanos Podestá y el folletín de Eduardo Gutiérrez hasta el film de Leonardo Favio en la década del '70 del siglo XX, Aira pone énfasis en el carácter plástico de una materia (Paspартout y sus derivas fonético-significantes constituyen un verdadero síntoma. Si se trata de reescribir el personaje Moreira con la daga, la amistad y la traición sufrida, la versión de Aira no hace sino reforzar el carácter extremadamente paradójico de la literatura nacional: el presunto origen y sus marcas indelebles –las míticas marcas del heroísmo, del coraje y la belleza– se sostienen en la disolución deformante de la reproductibilidad tecnológica. El desplazamiento y la repetición son para Aira las operaciones que definen la escritura y los modos de leer. Y la leyenda es recurso preferido a la hora de poner de manifiesto las perpetuas circulaciones de los objetos originarios susceptibles de transfigurarse a condición de su materialidad. *La liebre* es un texto que lo cuenta magistralmente mostrando el registro naturalista de la observación y la necesidad de taxonomías, mientras la ley causal de las certezas y explicaciones pierde rigor ante el pretexto de un objeto buscado que nunca se ha visto y que sin embargo se persigue entre los rastros equívocos de sus jeroglíficos. La liebre es animal narrado, imagen poética de las huellas esquivas de un deseo mutado en misión científica, gema, relato o poesía.

La pampa y Europa se entreveran en una sintaxis narrativa que prevalece por encima de lo puramente semántico. El efecto que depara la escritura será entonces la inestabilidad (Derrida 1981). Volviendo a Homi Bhabha, lo que surge como efecto de semejante significación es el proceso de transformación de límites, bordes y fronteras en espacios “entre”, diríamos en intersticios o grietas en los cuales los significados de autoridad cultural van perdiendo peso y consistencia, se desestabilizan. Es el lenguaje de Aira lo que manifiesta que la otredad no emerge como realidad extraverbal, ni puede ser trascendida o superada dialécticamente. De este modo, la narratividad –poética– de Aira consiste en la artesanía de la escritura, la joya de la letra legada y recibida en el rito cultural de los ancestros y en la *mass*-mediática conciencia del presente. Y será en el marco de la tradición donde Aira repone los fragmentos dispersos o monumentalizados de las ficciones orales, allí donde los diálogos entre personajes o las reflexiones y comentarios del narrador terminan por componer una arqueología de lo nacional.

BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, César (1975): *Moreira!* Buenos Aires: Achával Solo.
- AIRA, César (1981): *Ema, la Cautiva*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- AIRA, César (1984): *El vestido rosa*. Buenos Aires: Ada Korn.
- AIRA, César (1991): *La liebre*. Buenos Aires: Emecé.
- AIRA, César (1991b): *El bautismo*. Buenos Aires: Grupo Editorial Latinoamericano.
- AIRA, César (1994): *Los fantasmas*. Caracas: Fundarte.
- AIRA, César (2000): *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- AIRA, César (2001): *La villa*. Buenos Aires: Emecé.
- AUERBACH, Erich (1996): *Mímesis*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BLANCHOT, Maurice (1990): *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila.
- BENJAMIN, Walter (1986): "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov". *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona: Planeta.
- BORGES, Jorge Luis (1982): *El escritor argentino y la tradición. Discusión*. Buenos Aires: Emecé.
- BHABHA, Homi (1990): "Narrando la nación", en Homi Bhabha (comp.), *Nación y narración*. London: Routledge.
- BUTOR, Michel (1960): "La balanza de las hadas". *Sobre la literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- CALABRESE, Omar (1999): *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- CONTRERAS, Sandra (2003): *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- DELEUZE, Gilles (1989a): *El pliegue*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, Gilles (1989b): *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- DERRIDA, Jacques (1981): *Diseminación*. Chicago: Chicago UP.
- FERNÁNDEZ, Nancy (2000a): *Narraciones viajeras. César Aira y Juan José Saer*. Buenos Aires: Biblos.
- FERNÁNDEZ, Nancy (2000b): "Ficciones sin moral", en *Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, n.º 14/15, pp. 281-292.
- FERNÁNDEZ, Nancy (2016): "*Vanguardia*" y "*Tradición*" en la narrativa de César Aira. Pittsburgh: IILI.
- FERNÁNDEZ, Nancy (2020): *Ensayos críticos. Violencia y política en la literatura argentina*. Córdoba: Alción.
- HOBBSBOWN, Eric y RANGER, Terence (1985): *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LINK, Daniel (2003): *Como se lee (y otras intervenciones críticas)*. Buenos Aires: Norma.
- LUDMER, Josefina (1999): *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil.
- MANSILLA, Lucio (1987): *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires: CEDAL.
- MARTÍNEZ Estrada, Ezequiel (1967): *Para una revisión de las letras argentinas*. Buenos Aires: Losada.
- MARTÍNEZ Estrada, Ezequiel (1991): *Radiografía de la Pampa*. Buenos Aires: Losada.
- MONTALDO, Graciela (1993a): "Entre el gran relato de la historia y la miniatura. Narrativa argentina de los años ochenta", en *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, año 1-2, pp. 87-93.
- MONTALDO, Graciela (1993b): *De pronto, el campo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- MONTALDO, Graciela (1994): "Prólogo", en César Aira, *Los fantasmas*. Caracas: Fundarte.
- MONTALDO, Graciela (1998): "Borges, Aira y la literatura para multitudes", en *Boletín. Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*, n.º 6, pp. 7-17.
- NIETZSCHE, Friedrich (1994): *Genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.

- RENAN, Ernest (1987): *¿Qué es una nación? Cartas a Strauss*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 85-86.
- ROSA, Nicolás (1990): *El arte del olvido (sobre la autobiografía)*. Buenos Aires: Punto Sur.
- VIÑAS, David (1982): *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: CEDA.

Esto no es un ensayo: César Aira y el procedimiento

NICOLÁS CAMPISI

Por qué no he escrito ninguno de mis libros (1986), de Marcel Bénabou, es un libro sobre las diversas trabas e imposibilidades que se presentan a la hora de escribir un libro. El irónico título del libro es, ante todo, una vuelta de tuerca al manifiesto póstumo de Raymond Roussel, *Cómo escribí algunos de mis libros* (1935), en que el escritor francés reveló que los argumentos de sus libros se basaban en el desdoblamiento de ciertas palabras, un procedimiento cuyo propósito era descubrir el sentido oculto del lenguaje que usamos diariamente. El libro de Bénabou es un ejemplo de la genealogía secreta que la obra de Roussel ha tejido a lo largo del último siglo y que se entrecruza con la estela de Marcel Duchamp, cuya invención de los *ready-mades*, objetos industriales que este presentaba como arte, puso en tela de juicio nociones aceptadas acerca de la originalidad y el plagio. Heredero legítimo de estos dos artistas conceptuales, César Aira concibe la escritura, como lo sostiene respecto del procedimiento de Roussel, como una forma de “llenar de manera sólida y constante un tiempo vital que de otro modo habría quedado vacío” (Aira 2017b: 84). A pesar de que existe un abundante corpus crítico que ha leído las novelas de Aira como ilustración de los principales rasgos que conforman su procedimiento, es poca la atención que se les ha prestado a los ensayos del autor en tanto clave unificada de su operación narrativa, deudora y antítesis del *procedé* de Roussel.

El siguiente texto analiza la ensayística de César Aira como el sitio donde articula su procedimiento estético en tanto mito de autor y donde se vuelve legible el conjunto de su obra. Mi hipótesis es que a través de sus ensayos Aira propone una inversión programática de su trabajo literario: los ensayos son la obra principal y las novelitas las notas al pie que justifican su procedimiento. Mediante un recorrido por sus ensayos, conferencias y artículos periodísticos, voy a poner de relieve las principales operaciones y temáticas que constituyen su mito de autor: la miniatura, la infancia, las formas breves, la libertad total y lo contemporáneo. Un primer grupo de ensayos delinean su procedimiento a partir del análisis de la obra de escritores que intervinieron en el campo literario desde los márgenes: los *Cuatro ensayos* reeditados como volumen único en 2020 y compuestos por Copi (1991), Alejandra Pizarnik (1998), *Las tres fechas* (2001) y *Edward Lear* (2004). Los libros sobre Copi y Alejandra Pizarnik fueron conferencias dictadas por Aira en el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires en 1988 y 1996 respectivamente. Dos volúmenes de ensayos, *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana* (2016) y *Evasión* (2018), desentrañan los vínculos entre palabra e imagen inaugurados por Duchamp (“Sobre el arte contemporáneo”), los orígenes de su procedimiento en la obra de Roussel (“Raymond Roussel. La clave unificada”) y las diferencias compositivas que plantean el ensayo y la novela (“El ensayo y su tema”).

Una última serie está compuesta por textos que, al extenderse desde los comienzos de su carrera literaria hasta la actualidad, delinean el procedimiento como el punto de partida de su obra narrativa. La afición de Aira por las técnicas del montaje vanguardista queda reflejada en *Continuación de ideas diversas* (2014), reflexiones de carácter misceláneo escritas a lo largo de los años, presentadas en orden alfabético y en cuyo centro oculto emerge, como en las constelaciones de sentido teorizadas por Walter Benjamin, una imagen de su procedimiento. Por otra parte, los artículos que Aira escribió entre 1981 y 2010 compilados recientemente por María Belén Riveiro en *La ola que lee* (2021) revelan nítidamente el método de Aira de tender puentes entre la obra de los artistas que admira (Duchamp, Kafka, Lautréamont) y la suya propia, armando un archivo en movimiento de su procedimiento narrativo. En este sentido, los libros de Aira producen el mismo efecto que los *flipbooks* –los cuadernos de dibujos en serie– de los que escribe en “La ola que lee”: “Están hechos de ilusión y velocidad. El tiempo y la magia, tan aleatorios en los libros convencionales, se han incorporado en los *flipbooks* a la técnica de su fabricación, a su razón de ser” (Aira 2021: 302). En lugar de analizar cada uno de estos ensayos por separado, el objetivo de este texto es leerlos en conjunto y armar a partir de ellos un vocabulario crítico del procedimiento de Aira que reproduzca su condición fragmentaria, fugaz y en continuo movimiento.

Para Aira, obra y procedimiento van de la mano, una no puede entenderse sin el otro. La duda que queda es si, como Roussel, “su obra es el procedimiento, y lo que él justificadamente daba por su obra... se ha vuelto apenas el soporte del procedimiento” (Aira 2017b: 81). A falta de un manifiesto programático que revele la clave secreta con la que escribió sus novelitas, los ensayos de Aira pasan a ser el soporte en el que se apoya su procedimiento. Más que una clave secreta, en todo caso, el procedimiento es una serie de marcas de estilo (el montaje o los finales abruptos), temas recurrentes (la infancia o la miniatura) y maniobras editoriales (la publicación desenfrenada y la elección de hacerlo tanto en multinacionales como en editoriales emergentes). La división entre estos órdenes es en todo caso artificial, pues en muchos de sus libros se solapan: la miniatura, por ejemplo, aparece en tanto marca de estilo (libros-miniatura como los que ha editado en años recientes con Ediciones Urania) y en tanto tema (las artesanías orientales en *El mármol*, novela de 2011, o el vaso danés de Lezama Lima en “En La Habana”).

Por otra parte, el procedimiento de Aira no es una operación lingüística como la de Roussel capaz de ser resumida en unas pocas líneas: la elaboración de un argumento a partir de la similitud fonética entre dos palabras. Como afirma Aira en “Raymond Roussel. La clave unificada”, el procedimiento de Roussel “desaparece, queda oculto” luego de que sus libros son escritos, mientras que el procedimiento de Aira se ubica en un primer plano: todos sus libros giran en torno a él (Aira 2017b: 72). El procedimiento de Roussel se diluye a medida que sus textos se alejan de la lengua de origen (el francés), del mismo modo que las rimas (los limericks) que Aira analiza en *Edward Lear* a partir del concepto del *nonsense*: “La rima, como manifestación más visible y más histórica de la aliteración en las lenguas europeas, es el modelo al que se remiten todos los procedimientos literarios guiados por el lenguaje; el autor que llevó más lejos la productividad de estos procedimientos, Raymond Roussel, describió el suyo como ‘emparentado con la rima’” (Aira 2020: 209). Aún más, la clave de Roussel, como indica Foucault, oculta “con el pretexto de una revelación, la verdadera fuerza subterránea de donde brota el lenguaje”

(Foucault 1976: 16). Su carácter póstumo explica toda la obra de Roussel de forma retrospectiva, sembrando la posibilidad de que existan otras claves mediante las cuales descifrar los libros que quedaron exentos del procedimiento. Por el contrario, los ensayos de Aira son construcciones meticulosas, en vida y en simultáneo a la escritura de novelas. Sin el procedimiento –es decir, sin los ensayos–, es imposible comprender la creación que hace Aira de un mito de autor.

QUÉ ES UN ENSAYO

Aira concibe el género del ensayo literario a través de una suerte de libertad creativa que se opone al rigor filológico. Una paradoja de la que Aira es consciente es que el ensayo, pese a ser el medio de comunicación privilegiado de las consignas vanguardistas, no ha sufrido grandes cambios desde sus orígenes modernos en la obra de Montaigne. Como los manifiestos vanguardistas que usaban un formato tradicional para hacer inteligibles los experimentos formales de la poesía o el arte, los ensayos de Aira utilizan “la lengua vieja” para anunciar “el advenimiento de la nueva” (Aira 2017a: 16). Los ensayos de Aira pertenecen a ese género fronterizo que Liliana Weinberg, inspirada en *El río sin orillas* (1991) de Juan José Saer, ha denominado “un género sin orillas”, atendiendo a su apertura hacia otras experiencias, géneros y modos discursivos (Weinberg 2007: 111-112). Esta concepción del ensayo como fenómeno abierto queda ejemplificado por la reivindicación que hace Aira del trabajo de pensadores de la modernidad temprana como Leibniz, cuya falta de aparato crítico (citas o bibliografía) escandalizaría a los humanistas de hoy en día. En “El ensayo y su tema”, Aira sostiene que el ensayo se diferencia de la novela en tanto su tema es anterior a la escritura y su forma queda librada al azar o a la improvisación, de tal manera que “el mejor ensayo es el que presta menos atención a la forma y apuesta a la espontaneidad y un elegante descuido” (Aira 2017b: 119).

Este rasgo de libertad compositiva se refleja en la variedad de formatos que adoptan los ensayos de Aira. El contenido de cada ensayo dicta la forma. Las reflexiones disgregadas de *Continuación de ideas diversas* se basan en el montaje vanguardista como formato de descomposición de lo viejo y búsqueda de lo nuevo. Los *Cuatro ensayos* contienen dos conferencias (*Copi* y *Alejandra Pizarnik*) que reproducen el carácter oral y espontáneo de las clases de literatura y dos libros de crítica (*Las tres fechas* y *Edward Lear*) que muestran la faceta de Aira como escritor que lee o lector que escribe. *Las tres fechas* toma como punto de partida la idea de que los libros deben leerse a partir de tres fechas (la fecha de su escritura, su publicación y los hechos que narran) a fin de notar los modelos temporales sobre los cuales se emplazan. A partir de un análisis de la vida y obra de Denton Welch, Paul Léautaud, J. R. Ackerley y Max Beerbohm, entre otros, Aira llega a la conclusión de que “el anacronismo es lo que pone en hora a la literatura” (Aira 2020: 185). Los saltos abruptos entre un autor y el siguiente ilustran la tesis de Aira de que la literatura se mueve en un presente continuo, anclada entre épocas e incapaz de pertenecer enteramente a su tiempo. *Edward Lear*, por su parte, se divide en capítulos breves que analizan los limericks del autor inglés del siglo XIX, los cuales popularizaron este género poético de cinco versos que antepone el sonido al sentido y que se regocija en el humor o la obscenidad de sus historias. La brevedad de cada capítulo replica

el procedimiento de los limericks y delinea el libro como un álbum de estampas críticas similar a los que realizaba Lear en su faceta de pintor.

La constante referencia de Aira a su obra narrativa como “novelitas” oculta el rol de sus ensayos como manuales de instrucción sobre cómo ensamblarlas. Aira define el ensayo como “la pieza literaria que se escribe antes de escribirla, cuando se encuentra el tema. Y ese encuentro se da en el seno de una combinatoria: no es el encuentro de un autor con un tema sino el de dos temas entre sí” (Aira 2017b: 117-118). Esta definición del ensayo como *ready-made*, como un texto que está acabado antes de ser escrito y que solo reclama la firma del autor, delinea la figura del escritor como un montajista o un artista del ensamblaje: cuanto más alejados se encuentren los dos temas entre sí, más posibilidades existen de que el ensayo sea una producción original. Toda vez que revelan aspectos diferentes de su procedimiento, los ensayos de Aira ponen de relieve componentes clave como la miniatura, la temporalidad o el realismo. No es casualidad, entonces, que los artistas y escritores sobre los que escribe sean modelos que utiliza para definir su propio arte: Max Beerbohm (el anacronismo), Edward Lear (el sinsentido) o Lezama Lima (la miniatura).

Varios críticos han destacado este carácter auto-reflexivo de los ensayos de Aira. Como afirma Julio Premat, los ensayos de Aira son “un organigrama de las obsesiones del autor” y “una cortina de humo que a la vez explica, justifica, prolonga, pero también oculta las ‘novelitas’” (Premat 2021: 127). Valeria Sager, por su parte, señala que sus ensayos dan cuenta de “que la forma de la *gran obra* de Aira es el registro de los modos de ocupar un tiempo que ha sido abierto” (Sager 2021: 262). Alan Pauls observa que “cuando Aira escribe sobre otro escritor, ya sean Pizarnik, Copi o Edward Lear, no hace otra cosa que ventilar su ‘cuarto de herramientas’ propio, es decir: escribir su autobiografía” (Pauls 2022: 59). Sandra Contreras, por último, rastrea el parentesco de los ensayos de Aira con los de Borges a través del efecto que producen: “una iluminación tan intensa y tan rápida que nos dejan con todo el impacto de una revelación y al mismo tiempo con toda la certeza de una evidencia” (Contreras 2013: 186).

En la contraportada de *Evasión*, Aira sostiene que su obra está compuesta de “ensayos disfrazados de novela” (Aira 2017b). Más allá de ubicar sus novelas dentro de una literatura de ideas, esta declaración le asigna al ensayo el rol de producir un régimen de legibilidad para la obra en su conjunto. A la manera de manifiestos vanguardistas, los ensayos de Aira revelan filiaciones, antagonismos, dispositivos de lectura y escritura. Más que inventar una nueva vanguardia, los ensayos de Aira delinear el conjunto de su obra como una vuelta a la vanguardia en tanto “algo... viejo y desacreditado” (Aira 2021: 47). La proliferación de ensayos que publicó en revistas de varias partes del mundo hispano –la compilación de María Belén Riveiro reúne tan solo una parte de ellos– demuestra, no tanto que el número abundante de novelitas oculta la existencia de los ensayos, como de que existen textos ensayísticos que aún esperan ser cotejados a la par de su obra de ficción. Este carácter oculto que bordea con lo póstumo plantea la ensayística de Aira como el lugar al que tanto críticos como lectores deben acudir para desvelar cómo leer su obra.

LA MINIATURA

La miniatura se manifiesta en varios aspectos de la obra de Aira. Su interés por los objetos en miniatura se vuelve evidente en la decisión de escribir textos cortos y libros-objeto que reducen las escalas del espacio y el tiempo. Una de las reflexiones más agudas sobre la miniatura aparece en “En La Habana”, un ensayo que narra la visita de Aira a la casa-museo de Lezama Lima y teje una relación inextricable entre miniatura y barroco. La escritura sobre objetos en miniatura produce descripciones exuberantes que, como Susan Stewart observa respecto de los *tableaux* de Roussel, muestran la ironía de las infinitas posibilidades que posee el lenguaje para describir un espacio finito (Stewart 1992: 50). Aira escribe sobre un vaso danés que encuentra en la casa de Lezama Lima y que este incluyó en una escena de *Paradiso* (1966). Este procedimiento de écfrasis –la descripción detallada de un objeto– le hace recordar a Aira los poemas de Roussel, “La Vue”, “Le Concert” y “La Source” (1904), que no fueron escritos a partir de su procedimiento, todos ellos basados en la descripción de dibujos pintados en objetos.

El objeto visual llamado miniatura debería definirse como el instante de la mirada que genera un escrito extenso: cuanto más extenso más miniatura, como en los tres poemas de Roussel, en los que a fuerza de extender llega al nivel subatómico del objeto soporte. Por otro lado, hay que recordar que no existe la escritura abstracta. La escritura complementa a la miniatura, pero con un desfase temporal, como cuando se viaja en avión de este a oeste y viceversa. La operación crea al tiempo, o al menos lo hace inteligible (Aira 2016: 86-87).

Aira vincula este procedimiento con la tecnología de los mapas digitales y, por consiguiente, con el cuento de Borges (“Del rigor en la ciencia”) en el que los mapas son de la misma dimensión que el territorio que representan. Otra referencia ineludible de esta tradición literaria del *multum in parvo* –mucho en poco espacio– es “El Aleph”, en el que la descripción que hace Carlos Argentino Daneri de un punto que contiene el universo en su totalidad pone de relieve la brecha que existe entre visión y descripción, entre imagen y texto. Los juegos de escala –superficies diminutas que contienen el cosmos entero– son un elemento recurrente en las ficciones de Aira. En *La costurera y el viento* (1994) el universo se manifiesta en el pequeño acoplado de un camión (un camión-planeta); mientras que en *El tilo* (2003) la mansión de la familia Aira en Coronel Pringles es gigantesca, pero ellos solo habitan un cuarto diminuto. No es casualidad que todas estas sean ficciones de la infancia en las cuales la exageración de la memoria es parte intrínseca del olvido en tanto “ausencia de sentido” (Aira 2020: 27). En la memoria, según Aira, “el pasado se miniaturiza, llega a ser el instante, el relámpago” (Aira 2020: 26). En la obra de Aira, la evocación del pasado en tanto miniatura se corresponde con una alteración de las escalas espacio temporales.

En este sentido, Aira rescata a dos escritores marginales, Copi y Denton Welch, para destacar las distorsiones que produce la miniatura en la noción de realismo. La miniatura es una temática recurrente en la obra de Copi, a quien Aira llama un “miniaturista del espacio-tiempo” (Aira 2020: 60). Aira nota que esta comprensión de las escalas espacio temporales está presente en el Uruguay de Copi, un país en miniatura en el que la disminución del espacio supone la aceleración temporal. En

Las tres fechas, Aira analiza la obra de Denton Welch como una sucesión de descripciones microscópicas de objetos que causan un efecto de “anulación del tiempo” (Aira 2020: 164). A fin de contrarrestar el presente perpetuo en que lo sumió un accidente de tráfico, Welch concibió la escritura como un viaje lento hacia su vida antes de la convalecencia. Entre sus temas predilectos, según Aira, se contaba la descripción del picnic en tanto “viaje en miniatura” (Aira 2020: 166). De hecho, una de las funciones de la miniatura es deshistorizar la historia, representarla en un presente permanente que le otorgue vida propia. La miniatura, como señala Stewart, tiene la capacidad de crear un tiempo “otro” que niega el cambio y la fluidez de la realidad cotidiana (Stewart 1992: 65). Así, la miniatura crea su propio espacio-tiempo al mantenerse ajena a una lógica de representación (el realismo) que corre en paralelo al marco espacio temporal de la historia con h mayúscula. Para Aira, entonces, la miniatura es una forma de abstraerse del flujo de la historia y, por lo tanto, de nociones heredadas sobre la representación realista.

Otro efecto de las miniaturas es la nostalgia por modos de trabajo anteriores a la industrialización. El arte pasa a ser una artesanía que es “ocupación infantil de los adultos” (Aira 2017b: 11). En “Evasión” Aira señala que las novelas de Stevenson que dotaban a los lectores de la capacidad de evadirse de la realidad estaban basadas en “el teatrillo de siluetas de cartón pintado, común en la Escocia de su infancia” (Aira 2017b: 38). Como nos recuerda Stewart, las casas de muñecas y los juguetes fueron una forma de evasión, antes que para los niños, para los mismos adultos que los creaban (Stewart 1992: 57). La literatura de Aira está atravesada por esta tensión entre un arte con a mayúscula y una literatura del pasatiempo, que no tiene obligaciones de responder a los dictados críticos de su tiempo. En *Continuación de ideas diversas* Aira menciona la afición de su padre por las novelitas de vaquero de Marcial Lafuente Estefanía, obras de menos de cien páginas que aparecían semanalmente: “una artesanía feliz y despreocupada” (Aira 2017a: 45). A contrapelo de la idea del escritor comprometido, Aira crea su mito de autor a partir de la figura del artesano: la escritura como un emblema de la destreza individual, la labor de un orfebre que se sienta diariamente a su mesa de trabajo.¹

A su vez, la miniatura encierra en sí misma el impulso enciclopédico. Aira lo percibe cuando narra su visita a la casa-museo de Goethe, en la que encuentra una serie de objetos que contravienen la seriedad y especialización del museo como institución: “Piedras, libros, esqueletos de pajaritos, estatuillas egipcias, caligrafía árabe, grabados, retratos de sus amantes, sellos, herbarios, piedras, monedas romanas...” (Aira 2017a: 33). La supuesta falta de selectividad de Goethe como coleccionista hace pensar en el museo como una cifra del mundo en su totalidad. Esta colección de miniaturas presenta una doble imposibilidad: la de descifrar el significado de objetos tan pequeños y la de entender el principio de organización que rige su inclusión en el museo. El museo de Goethe también le hace pensar a Aira en “lo portátil miniatura”, una redundancia ya que toda miniatura es por

1. En este sentido, la figura del escritor en tanto un artesano que sigue procedimientos rutinarios evoca las reflexiones de Richard Sennett en *El artesano*. Sennett (2009) muestra que el artesano no aprende su oficio a través de la transmisión verbal del conocimiento, sino mediante la práctica manual. Este método de aprendizaje manual recuerda el mito que construyó Aira en torno a la hora diaria de escritura. Acerca de esta dimensión artesanal de la escritura, Aira ha declarado que “redactar es una artesanía, que yo veo cercana a la escultura, porque de lo que se trata es de dar volumen y forma” (Martín Rodrigo 2015).

definición portátil (Aira 2017a: 33-34). El carácter portátil es intrínseco a la obra de Aira en la medida en que evoca la ambición detrás de *La Boîte-en-valise* de Duchamp, una maleta en la que el artista depositaba sus obras vueltas miniatura y con la que recorría el mundo como vendedor ambulante. En el caso de Aira, sin embargo, el número exuberante de novelitas vuelve al lector un coleccionista cuya búsqueda enciclopédica está destinada a enfrentarse eventualmente con una pieza faltante. Los libros de Aira, en tanto miniaturas, se convierten en pequeños objetos del deseo.

LA INFANCIA

Los mundos en miniatura se corresponden con la obsesión de Aira por la infancia y los juguetes. Como afirma Stewart, la invención de los libros en miniatura coincidió con la creación de la infancia mediante el surgimiento de una literatura infantil (Stewart 1992: 43). A diferencia de la domesticación de la infancia que promueven estos libros, sin embargo, Aira señala que los niños deben adentrarse en un universo de enigma e incomprensión, como cuando leyó de pequeño *Trilce* (1922) de César Vallejo y sintió una atracción inédita por las palabras desconocidas (Duarte 2009). En “Contra la literatura infantil”, Aira señala que la adjudicación de rangos de edad para los libros infantiles va a contramano de una de las funciones fundamentales de la literatura: la creación de sus propios lectores. “Queda obstruida de entrada la gran libertad creativa de la literatura, que es en primer lugar la libertad de crear al lector, y hacerlo niño y adulto al mismo tiempo, hombre y mujer, uno y muchos” (Aira 2021: 268). Asimismo, Aira se opone a la separación entre los libros-objeto infantiles, que le recuerdan a los experimentos vanguardistas, y los libros convencionales para adultos. Al defender la proximidad de los libros a los juguetes, Aira acentúa la cercanía del lector a la figura del niño como un coleccionista y, ante todo, como un enciclopedista que quiere saberlo todo. La separación entre adultez e infancia es, por lo tanto, una negación de la “fuente primigenia” de la que emana la literatura: la infancia (Aira 2021: 269).

La defensa de la infancia como fuente de inspiración da cuenta de una literatura entregada a la improductividad y la incomprensión. En “Un discurso breve”, Aira describe a los niños como “soñadores improductivos” y destaca la importancia de John Cage, en quien encontró por primera vez el elogio de lo que no se entiende (Aira 2017b: 45). Mientras que la curiosidad insaciable del lector lo conduce inevitablemente hacia la erudición, es en la infancia cuando el individuo está más próximo al tipo de libertad creativa y hedónica de la vanguardia. En “Lo incomprensible”, Aira vuelve a rescatar la figura de Cage y su inclinación por los libros que no se entienden, que dejan el sentido abierto a la interpretación del lector. “La primera función del arte es extrañar, romper los hábitos de la percepción y volver nuevo lo viejo” (Aira 2021: 228). Esta búsqueda de lo nuevo que acerca al escritor a la condición de un niño brinda una imagen inédita de la pedagogía infantil. El aprendizaje a través de la lectura no es consciente sino inconsciente, no es constructivo sino destructivo. En este sentido, Aira vuelve una y otra vez sobre un aforismo de Proust: “Los libros que amamos son los que parecen escritos en una lengua extranjera”

(Aira 2021: 228; Aira 2020: 50; Aira 1991: 58).² Asimismo, Aira señala que entre las lecturas de su infancia se cuentan varios libros escritos en lenguas que desconocía y que le hicieron experimentar “el delicioso escalofrío de lo incomprensible” (Aira 2017b: 48). La lectura se convierte en un acto de extrañamiento que invita a los lectores, no tanto a aprender, como a desaprender los conocimientos adquiridos.

Un motivo que explica la atracción de Aira por la infancia es el frágil umbral que existe entre el sobrentendido y el malentendido. Sus reflexiones sobre el *nonsense* victoriano en *Edward Lear* se enfocan en el sobreentendido infantil en la medida en que los niños “no necesitan saber” y, por lo tanto, anulan la noción de sentido (Aira 2020: 219). Los niños son las personas que se relacionan más directamente con la carencia de sentido de los limericks, las rimas de cinco versos que practicó Lear, y por lo tanto son su audiencia ideal. El hecho de que los limericks empiecen con la frase *there was*, evocativo del “había una vez” de los cuentos infantiles, remite a la repetida afirmación de Aira de que sus modelos estéticos son los cuentos de hadas: “Hasta hace poco definía mis libros como ‘cuentos de hadas dadaístas’, pero ahora los defino como ‘juguetes literarios para adultos’” (Matus 2016). Aira sostiene que los limericks son “poemas juguetes, que se desarman para ver cómo funcionan”, una descripción que los acerca al carácter juguetón de las *nursery rhymes* (las rimas infantiles) de la tradición británica (Aira 2020: 264). Los limericks rozan el sinsentido al incorporar la “pronunciación defectuosa” de los niños, volviéndose una representación permanente de una etapa fugaz en la vida de una persona (Aira 2020: 266). La decisión de Aira de ir alejándose de la novela como género e ir aproximándose a la poesía, el ensayo y el texto libre marcan una progresiva inclinación hacia la infancia en tanto horizonte de sentido.

Aira establece la invención infantil como el principio fundante del relato y, por consiguiente, la escritura como un retorno a la infancia. “En nuestro oficio el final, o la finalidad, consiste en llegar al origen” (Aira 2016: 14). En *Copi*, Aira cita una frase de Picasso (“Me llevó toda la vida aprender a dibujar como un niño”) para designar la improvisación de la actividad artística y la vuelta a la infancia como constante búsqueda de lo nuevo (Aira 2020: 53).³ Esta noción de la invención elude las categorías de calidad, obra de arte y genio. Además, propone un arte que descree de la noción de obra terminada y que, como producto de la atención volátil de los niños, la da por concluida antes de tiempo. Según Mariano García, los finales de Aira se caracterizan por el abandono, la espontaneidad y la falta de un plan prede-terminado: “Hay algo ininteligible en los finales de Aira, algo que no tiene tanto que ver con los finales abiertos a los que nos acostumbra hoy la ficción, sino con un abandono visible que pone en evidencia las características de un determinado procedimiento” (García 2006: 62). En lugar de un alejamiento de la infancia en tanto

2. El aforismo de Proust evoca una frase similar de Valéry Larbaud (“tratar de dar un aire extranjero a todo lo que uno escribía”) que Enrique Vila-Matas cita en sus conversaciones con Anna María Iglesia: “Es fácil ver que no era una idea disparatada si observamos que las obras maestras de la literatura constituyen una especie de lengua extranjera en el interior del idioma en el que están escritas, como si quisieran darnos raras noticias de otra lengua original, de la que nunca llegaremos a tener noticias plenas” (Iglesia 2020: 73).

3. En lugar de esconder el esfuerzo que conlleva la creación de una obra de arte, Aira adopta una postura de deliberada negligencia que recuerda al concepto italiano de *sprezzatura*, un término de difícil traducción que designa este tipo de maestría ejercida con aparente facilidad. Para una historia del arte y la literatura a partir del concepto de *sprezzatura*, ver D’Angelo (2018).

figuración de la mala escritura, Aira concibe su procedimiento a partir del descuido y el olvido de los conocimientos previos. El famoso aforismo de su maestro y amigo Osvaldo Lamborghini (“Publicar, luego corregir”) se refleja en la decisión de Aira de corregir el libro anterior a través de la escritura de uno nuevo.

La figura del escritor como un niño remite al mito de origen que Aira sitúa en Coronel Pringles, donde creció a la par del poeta Arturo Carrera. En “Por qué escribí”, Aira esboza la teoría de que “Arturito era el escritor, yo el escribiente” para referir su incapacidad de convertirse en poeta (Aira 2021: 282). El papel del escribiente sugiere la improductividad, la falta de utilidad y el juego privado de los niños. Asimismo, postula la figura del escritor como la antítesis del genio. En “Dalí”, Aira explora la construcción de la excepcionalidad del artista a partir de la figura del genio. “Al revés de Duchamp, que según la famosa profecía de Apollinaire estaba destinado a reconciliar el arte con el pueblo, Dalí se propone como el ser aparte, el genio, refractario a toda reconciliación” (Aira 2021: 108). Por el contrario, la figura del niño le devuelve a la literatura su condición de obra en progreso, la capacidad de volver al punto de partida tras la escritura de cada libro. La creación de un procedimiento narrativo se opone a la idea de individualidad y a la noción de genio a fin de que el arte se convierta en una empresa colectiva: “El procedimiento definitivo sería el que permitiera hacer arte automáticamente, dándole la espalda al talento, la inspiración, las intenciones, los recuerdos... Es la salida, al fin, de la individualidad. Lo que hace posible que el arte sea hecho por todos, no por uno” (Aira 2021: 181-182). Una vez establecido el mito de origen el conjunto de la obra se vuelve legible.

FORMAS BREVES

En *Continuación de ideas diversas*, Aira esboza la teoría de que la brevedad es una consecuencia de la huida de los formatos convencionales. Este cuaderno de notas disgregadas reivindica el fragmento como el formato originario de las ideas y recurre al orden alfabético como principio organizativo. El fragmento se presenta como un intervalo, como una temporalidad intermitente que se mueve entre el pasado y el futuro, en un presente permanente. Aira utiliza las formas breves a fin de retratar el presente en toda su fugacidad y preservarlo ante el futuro, una característica que percibe en los filmes de Godard (quien retrató “la belleza de su tiempo justamente en lo que tenía de fugaz y amenazada, en su inevitable desaparición y remplazo”) (Aira 2017a: 58). En *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000), la figura de J. M. Rugendas recuerda al artista Constantin Guys tal como fue retratado por Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* (1863): el pintor del boceto rápido, la crónica improvisada de lo recién acontecido, la viñeta a vuelo de pájaro. Así como Baudelaire eligió a una figura marginal como representante de la pintura moderna, Aira escoge a Rugendas porque está menos interesado en la pintura al óleo (la lentitud) que en los bocetos de los artistas viajeros (la improvisación). En *Continuación de ideas diversas*, Aira analiza un cuadro (el *Concierto campestre*) que Giorgione dejó inacabado y que completó Tiziano, para postular lo incompleto como una forma de generar intriga: “Sería difícil imaginar un método mejor de crear intriga. Se necesita una obra incompleta” (Aira 2017a: 20).

En *Alejandra Pizarnik*, Aira destaca la brevedad de sus poemas como consecuencia del presente permanente (el presente de la escritura) que se desprendía de su método de escritura surrealista. A diferencia de otros poetas argentinos de la misma época como Olga Orozco o Enrique Molina, Pizarnik escribía poemas que establecían “un nuevo tipo de lectura, que ya no es tal... sino una actualización de la escritura” (Aira 2020: 99). A contrapelo de la escritura automática de los surrealistas, Pizarnik puso la calidad en el centro de su escritura, de tal manera que la extracción de todo lo superfluo dio lugar a poemas extremadamente breves como los de *Árbol de Diana* (1962). En Pizarnik, la brevedad es garantía de calidad –la escritura automática surrealista atravesada por un filtro crítico–; en Aira, es una huida del realismo en tanto construcción de geografías tridimensionales. En Pizarnik, el procedimiento es un centro vacío que es reemplazado por el mito personal; en Aira, por el contrario, el mito personal y el procedimiento van de la mano. De ahí que Aira apunte que el objetivo de sus conferencias sobre Pizarnik sea derribar el mito personal de la poeta como “pequeña náufraga”, “niña extraviada” y demás etiquetas que le endosaron de manera póstuma (Aira 2020: 92). A diferencia del procedimiento no sistematizado por Pizarnik (“Quizás el modo de ser pleno de un procedimiento en literatura sea el de esbozo incompleto”), Aira vuelve el procedimiento el núcleo de su obra (Aira 2020: 146).

Los formatos breves y automáticos tienen su epítome en Duchamp, inventor de los *ready-mades* y los *objets trouvés*. En “Duchamp en México” (1997) Aira homenajea a Duchamp y, en particular, a la noción de *objet trouvé* a través de una trama en la que el narrador compra el mismo libro sobre Duchamp en varias librerías y a diferente precio. Así como el protagonista de *Varamo* (2002) redacta un poema vanguardista a partir de los papeles que acumula en el transcurso de un día, el narrador de “Duchamp en México” escribe un “esquema de novela” reuniendo varios recibos de libro (Aira 1997: 16). El deseo de escribir “páginas sin estilo, sin empaque, como anotaciones improvisadas, casi sin frases...” remite a la forma breve como captura de un presente en continua mutación (Aira 1997: 12). En “Kafka, Duchamp” Aira lee las fábulas de Kafka a partir del concepto del *ready-made* ya que ambos géneros comparten la brevedad: “en los géneros breves no se escribe para ocupar el tiempo del lector, como en la novela, sino para ocupar su inteligencia” (Aira 2021: 211). Mientras que la fábula conduce al lector hacia una enseñanza moral, los *ready-mades* presentan un marco que esconde el mensaje: el arte como actividad, destreza y forma es indisociable de un objeto común y corriente.

Además de leer las fábulas de Kafka como *ready-mades*, Aira analiza los limericks de Edward Lear a la luz de la invención de Duchamp. El limerick le dio a Lear un marco que él solo tuvo que llenar de contenido: “al adoptar la forma, Lear encontró la obra ya hecha, y se ahorró todas las ansiedades y angustias de hacerla” (Aira 2020: 250). Para Lear, según Aira, el limerick fue un *objet trouvé* que le facilitó el trabajo de escribir su obra. La forma de la rima, por otra parte, dictó el contenido de cada poema. El hecho de que Lear solo escribió en el formato del limerick hizo de su obra “un único libro de *Nonsense*” (Aira 2020: 249). Aira ve en la obra de Lear no solo una instancia de la forma breve, sino un continuo narrativo similar al suyo. Cada limerick por separado debe ser leído como parte de una secuencia de repeticiones y diferencias. Aunque Lear no fue el inventor del limerick, sí fue su practicante más conocido y el que fundó su figura de autor a partir de este formato narrativo. A través de una lectura discontinua de la historia literaria, Aira aplica el legado de

Duchamp retrospectivamente a escritores como Lear, en los que percibe procedimientos narrativos que, como los de las vanguardias históricas, estuvieron guiados por la forma. En este sentido, la lectura que hace Aira de la obra de Kafka y Lear vía Duchamp evoca el mapa no lineal de las influencias que Borges propone en “Kafka y sus precursores” (1951).⁴ Borges sostiene que la obra de un autor tardío puede esclarecer la de un autor anterior a él, así como la tradición que los vincula a ambos.

El montaje en tanto combinación de elementos recurrentes es parte de la creación que hace Aira de un mito de autor. El uso repetido de los mismos elementos no es signo de un arte desgastado, sino una constante búsqueda de lo nuevo. En “Evasión”, Aira describe al artista del montaje como el que reordena la realidad y arroja nueva luz sobre ella: “El artista del montaje, como el escriba egipcio, reúne en diagramas el trabajo que ha creado la realidad” (Aira 2017b: 20). Además, como señala respecto del procedimiento de Alejandra Pizarnik, “la combinatoria no se opone al anhelo de novedad, de invención, sino que es la regla que lo mueve” (Aira 2020: 119). Aira describe el procedimiento de Pizarnik como una “huida hacia adelante” ya que la poeta incorporó todas sus influencias sin temor al plagio o a la repetición de obras pasadas (Aira 2020: 149). Constituyéndose como la última poeta de la historia, Pizarnik pudo entregarse libremente al arte del montaje y el reordenamiento de la biblioteca. Resulta difícil no ver en esta postura crítica una cifra de la elaboración que hace Aira de su mito de autor: la obra como un *ready-made*, formada a partir de la combinatoria de las diferentes piezas de su procedimiento narrativo.

LA LIBERTAD TOTAL

A través de la creación de un procedimiento, Aira sienta las bases de un arte que se regocija en la transgresión de los valores establecidos: los géneros estéticos, la buena literatura o el libro como objeto. En “Sobre el arte contemporáneo”, Aira cuenta una anécdota sobre el período *vache* de Magritte, cuando una serie de factores externos –la apreciación crítica y la invitación a exponer en París– se aliaron para que el artista pudiera gozar de una libertad total: la creación de cuadros que no se ajustaran a su estilo y que se burlaran de los críticos parisinos. Cuando el artista tiene permiso para hacer “cualquier cosa” es cuando emerge, según Aira, “el valor liberador que deberíamos reclamarle al arte” (Aira 2016: 43). El arte contemporáneo, a diferencia del arte de períodos anteriores, puede gestar sus propios valores ya que se ha desvanecido la continuidad histórica. En *Continuación de ideas diversas*, Aira esboza la idea de que el artista abstracto, al no limitarse a la representación de las cosas del mundo, puede crear una infinidad de obras sin ningún tipo de restricción, produciendo la sensación de que las pinturas abstractas “pueden seguir multiplicándose sin límites” (Aira 2017a: 60). De ahí que Aira critique al género novela por las limitaciones que impone su formato tradicional. “La literatura que es solo literatura es una cáscara vacía, una utilización espuria del medio, o del formato” (Aira 2017a: 60). A diferencia del arte contemporáneo, la novela contemporánea se pliega dentro de su propio formato y no se deleita en uno de los principales atributos de la literatura: la apropiación de las demás artes.

4. Para un análisis profundo sobre la influencia de Kafka en Borges, ver Roger (2017).

La mayoría de los escritores sobre los que escribe Aira no son únicamente escritores. El interés de Aira por Copi reside precisamente en el hecho de que este rompe con los parámetros de la novela como género mediante la combinación de narrativa, cómic, dibujo y artes plásticas. Su estatuto de literatura emerge del entrecruzamiento de todos estos órdenes. En caso de que Copi hubiera elegido ser artista plástico en vez de escritor, dice Aira, “aun así hubiera seguido siendo Copi, el mismísimo Copi” (Aira 2020: 44). El procedimiento de Copi consistió en alejarse del texto en sí y concentrarse en la creación de un mito de escritor. “Su apelación a distintos géneros, su minimalismo, su recurso a los géneros menores, todo coincide en hacerlo un *artista en acción*, menos una obra que un artista” (Aira 2020: 45). Como los *action painters* que reparaban en el acto de pintar más que en el resultado final, Aira concibe la literatura a partir, no de géneros, sino del formato libro. Como señala en “Ars narrativa”, los géneros existen para ser abandonados: “Emprendemos el trabajo de un género, la novela, el teatro, la poesía, el ensayo, con la sola idea de abandonarlo” (Aira 2021: 178). Desde esta perspectiva, la tarea de un escritor conlleva experimentar con cada uno de los géneros para luego abandonarlo; solo entonces puede inventar géneros nuevos. El procedimiento es una forma de valerse de una libertad total: el artista que no usa un procedimiento es víctima de “un simulacro de libertad” (Aira 2021: 181). Por el contrario, el procedimiento hace posible una literatura en acción: la proliferación de libros, la transgresión de los géneros, la reinención del formato libro.

En este sentido, escribir mal es una fórmula que Aira adopta para desplazar la idea de valor literario. No se trata de escribir libros malos sino de alterar la escala de valores mediante la cual se los juzga. Hay un desplazamiento, por lo tanto, del objeto libro, como señala Craig Epplin (2014) mediante el concepto de *late book culture* o “cultura tardía del libro”: textos que no tienen al libro como fin último y que se expanden hacia otros formatos. El libro no solo es contenido sino también forma; es uno de los varios formatos que puede adoptar el conocimiento, lo que pone en tela de juicio no solo el concepto de libro sino también el de obra literaria. Curiosamente, la literatura de Aira crea un nuevo tipo de lector, el lector coleccionista, que coloca cada libro del autor dentro de un continuo narrativo y no lo ve como un objeto aislado. Esta literatura que asume los límites del libro tiene como objetivo desestabilizar las categorías estéticas y, en el caso de Aira, poner de relieve que la literatura es, ante todo, forma. De esta manera, Aira se opone a la tentativa de leer una novela únicamente como contenido, lo que denuncia como la “derrota de la literatura en su formato más exitoso” (Aira 2017a: 28). Como señala Alan Pauls, “los libros de Aira no son ni buenos ni malos; son *únicos*” (Pauls 2022: 63). A sabiendas de que la calidad de una obra se suele medir por su contenido, sobre todo cuando se trata de una novela, Aira coloca la forma en un primer plano para mostrar que “hay muchos modos de hacer bello y raro un libro” (Aira 2017a: 29).

LO CONTEMPORÁNEO

La principal fuente de inspiración de la que emana el procedimiento de Aira es el arte contemporáneo. En “Sobre el arte contemporáneo”, Aira lo define como un arte que, en vez de obedecer a valores antiguos o futuros, inventa continuamente sus propias categorías de valor. Aira sostiene que Duchamp ha absorbido la

etiqueta de genio, lo que ha liberado a los artistas de la ansiedad de las influencias: “desde el momento en que el arte deja de proponerse como producción de objetos artesanalmente bellos, pasa a la dimensión de lo no hecho, y los objetos del arte se vuelven apenas el soporte del mito biográfico del artista” (Aira 2016: 34-35). Después de Duchamp, el arte puede concebirse como la documentación o las notas al pie de página de una obra invisible: el procedimiento. Al esconder la obra de arte, el hecho artístico no es una entidad fija sino un continuo, no habita la historia con h mayúscula, sino que se impone como un presente permanente. Uno de los personajes centrales del ensayo de Aira es el Enemigo del Arte Contemporáneo, que suele renegar de un arte que parece haber sido realizado, no por un genio, sino por un niño. La operación de Aira consiste en transmutar los valores “en permanente gestación” del arte contemporáneo al ámbito de la literatura, cuya contemporaneidad, a diferencia del arte, no ha sido institucionalizada (Aira 2016: 43-44).

En lugar de revelar la clave unificada de su procedimiento, los ensayos de Aira ofrecen pistas sobre cómo ensamblar sus diferentes partes. El procedimiento de Aira plantea la paradoja de que incluso el arte que acoge la libertad total del acto creativo depende inevitablemente de una serie de reglas. Las obras que esconden la destreza del artista, como los *ready-mades* de Duchamp, están inmersas en una tradición artística con la que dialogan voluntaria o involuntariamente. Pese a no brindar normas compositivas concretas a la manera del manifiesto póstumo de Roussel, los ensayos de Aira proveen el marco que permite comprender esta literatura que se concibe en oposición a los valores heredados. El procedimiento es el mecanismo que tiende un puente entre la libertad y la restricción, la creatividad y la técnica. Asimismo, es una manera de captar lo contemporáneo como aquella temporalidad que siempre está a punto de acaecer. El procedimiento, en tanto obra de arte, es “un ente de existencia precaria o ambigua, suspendido entre el antes y el después” (Aira 2016: 22). A través de una filosofía que se vuelve indisociable de su obra, Aira concibe la literatura como un territorio en constante reinención.

BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, César (1991): *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*. Saint-Nazaire: MEET.
- AIRA, César (1994): *La costurera y el viento*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- AIRA, César (1997): *Taxol precedido de Duchamp en México y La broma*. Buenos Aires: Simurg.
- AIRA, César (2000): *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- AIRA, César (2002): *Varamo*. Barcelona: Anagrama.
- AIRA, César (2003): *El tilo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- AIRA, César (2016): *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- AIRA, César (2017a): *Continuación de ideas diversas* [2014]. Ciudad de México: Jus.
- AIRA, César (2017b): *Evasión y otros ensayos*. Barcelona: Literatura Random House.
- AIRA, César (2020): *Cuatro ensayos. Copi, Alejandra Pizarnik, Las tres fechas, Edward Lear*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- ____ (2021): *La ola que lee*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- BAUDELAIRE, Charles (2021): *El pintor de la vida moderna* [1863]. Trad. Silvia Acierno y Julio Baquero Cruz. Madrid: Alianza.
- BÉNABOU, Marcel (1986): *Por qué no he escrito ninguno de mis libros*. Barcelona: Anagrama.

- BORGES, Jorge Luis (1974a): "El Aleph". En *Obras completas. 1923-1972* [1949]. Buenos Aires: Emecé, pp. 617-628.
- BORGES, Jorge Luis (1974b): "Kafka y sus precursores". En *Obras completas. 1923-1972* [1952]. Buenos Aires: Emecé, pp. 710-712.
- BORGES, Jorge Luis (1974c): "Del rigor en la ciencia". En *Obras completas. 1923-1972* [1960]. Buenos Aires: Emecé, pp. 847.
- CONTRERAS, Sandra (2013): "Aira con Borges", en *La Biblioteca*, n.º 13, pp. 184-198.
- D'ANGELO, Paolo (2018): *Sprezzatura. Concealing the Effort of Art from Aristotle to Duchamp*. Trad. Sarin Marchetti. New York: Columbia University Press.
- DUARTE, Pablo (2009): "El misterioso señor Aira", en *La Nación*, 28 de noviembre. <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-misterioso-senor-aira-nid1203745/>> (17-06-2022).
- EPPLIN, Craig (2014): *Late Book Culture in Argentina*. New York: Bloomsbury.
- FOUCAULT, Michel (1976): *Raymond Roussel* [1963]. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GARCÍA, Mariano (2006): *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- IGLESIA, Anna María (2020): *Ese famoso abismo. Conversaciones con Enrique Vila-Matas*. Barcelona: Wunderkammer.
- LEZAMA LIMA, José (2011): *Paradiso* [1966]. Madrid: Alianza.
- MARTÍN RODRIGO, Inés (2015): "César Aira: 'Mis libros son ensayos que disfrazo de novelas para que no me tomen por loco'", en *ABC Cultural*, 27 de mayo. <<https://www.abc.es/cultura/cultural/20150727/abci-cesar-aira-entrevista-201507221258.html>> (17-06-2022).
- MATUS, Álvaro (2016): "No hago novelas, sino juguetes literarios para adultos", en *Revista Santiago*, 25 de noviembre. <<https://revistasantiago.cl/actualidad/cesar-aira-no-hago-novelas-sino-juguetes-literarios-para-adultos/>> (17-06-2022).
- PAULS, Alan (2022): "En el cuarto de herramientas", en *Temas lentos*. Buenos Aires: Literatura Random House, pp. 55-63.
- PIZARNIK, Alejandra (1962): *Árbol de Diana*. Buenos Aires: SUR.
- PREMAT, Julio (2021): *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- ROGER, Sarah (2017): *Borges and Kafka: Sons and Writers*. Oxford: Oxford Scholarship Online.
- ROUSSEL, Raymond (2022): *Cómo escribí algunos de mis libros* [1935]. Trad. María Teresa Gallego Urrutia. Madrid: Nórdica.
- SAER, Juan José (1991): *El río sin orillas. Tratado imaginario*. Buenos Aires: Alianza.
- SAGER, Valeria (2021): *El punto en el tiempo. Gran obra y realismo en Juan José Saer y César Aira*. La Plata: EME.
- SENNETT, Richard (2009): *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- STEWART, Susan (1992): *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke University Press.
- VALLEJO, César (2007): *Trilce* [1922]. Buenos Aires: Losada.
- WEINBERG, Liliana (2007): "El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma", en *Cuadernos del CILHA*, vol. 8, n.º 9, pp. 110-130. <https://bdigital.uncuyo.edu.ar/objetos_digitales/1694/weinbergcilha9p110a130.pdf>

Empezar por el pasado: el *Diccionario de autores latinoamericanos*

JULIO PREMAT

1. UN AIRA ALGO CLÁSICO

...correctos ciudadanos y buenos padres de familia por fuera, destructores del orden establecido cuando se sentaban a escribir.
César Aira, “Alejandra Pizarnik 1936-1972”.

La característica más inmediatamente perceptible de César Aira, y por lo tanto la más comentada, es la manera en que concibe, a la vez teórica y narrativamente, la historicidad de los textos. La exaltación de una novedad, redefinida, o la búsqueda de una aceleración, de un continuo, dramatizan la dimensión temporal de sus relatos y los ritmos con los que se inscriben en la historia literaria. A veces esto conlleva una toma de posición ante el pasado de las letras, visto como una acumulación de objetos terminados, hechos de una vez por todas, constatación que impone concebir a otra cosa. Sin embargo, y paradójicamente, la recuperación de la dramaturgia de las vanguardias aúna en él innovación y reiteración: hay que comenzar de nuevo, hay que repetir lo nuevo, y para hacerlo, retomar lo originario; hay, también, que pasar por el olvido, para prolongar algo del pasado, gracias a un “relato en estado puro. La memoria tiende al significado, el olvido a la yuxtaposición. La memoria es el hallazgo del significado, el corte a través del tiempo. El olvido es el imperativo de seguir adelante” (1991: 33). Aira se sitúa, simultáneamente, como el primer escritor (el que innova) y el último (el que prolonga, con un estertor postrero, un pasado agonizante, pero que sigue siendo un legado y un valor indiscutibles).

Así se esboza un relato bifurcado, muchas veces contradictorio, que en vez de proponer una narración coherente dibuja un mapa de tensiones, ante todo por la ambivalencia de recurrir a un movimiento genealógico, de corte erudito, para acceder a lo inédito. Se lo constata, por ejemplo, en la confrontación de los ensayos programáticos –*Copi*, publicado en 1991, “Exotismo” en 1993 (2021: 164-175), “Ars narrativa” en 1994 (176-182), “El último escritor” en 1997, “La nueva escritura” y *Alejandra Pizarnik* en 1998– con el sorprendente *Diccionario de autores latinoamericanos*, casi simultáneo (fechado en 1985, primera edición en 2001, segunda en 2018), una enciclopedia de escritores del subcontinente que contradice la ruptura con el pasado, o incluso cualquier posición anti-arte, presentes en muchas corrientes vanguardistas a lo largo del siglo XX, corrientes que Aira retoma y reivindica. Él mismo, en una “Postdata de 1989” comenta la contradicción en términos de evolución personal: “Durante catorce años el manuscrito de este *Diccionario* durmió olvidado, mientras mis intereses y lecturas tomaban otros rumbos” (2001: 8). Otro rumbo, y de nuevo, el olvido de ese libro, el olvido del pasado.

El contexto de escritura del *Diccionario* acentúa su rareza del libro, más que el momento de edición (Aira esperó entonces dieciséis años antes de lograrla por dificultades editoriales, anécdota que tiene su interés si tomamos en cuenta la facilidad omnívora de publicar en todas las editoriales imaginables del resto de su trayectoria) (Riveiro 2020: 183). En los tardíos sesenta, después de su llegada a Buenos Aires, Aira lanza una efímera revista junto con Arturo Carrera (*El cielo*) y proyecta, con el grupo autodenominado “el salón literario” (el mismo Arturo Carrera, Héctor Libertella, Osvaldo Lamborghini, Tamara Kamenszain, Josefina Ludmer), fundar otra, que debía llamarse nada menos que *Los nietos de Martín Fierro* (Riveiro 2019: 13) —el título es una manera de prolongar la gesta vanguardista de la revista *Martín Fierro* de los veinte—, mientras estudia literatura en la universidad y se lanza a escribir sus primeros relatos.

Su entrada en literatura, es decir las novelas publicadas hasta digamos 1985, pasa por el acercamiento progresivo a una orientación y a un proyecto que están entonces en vías de definición. Fechas y títulos: 1975, *Moreira*; 1981, *Ema, la cautiva*; 1983, *La luz argentina*; 1984, *El vestido rosa. Las ovejas*; 1984, *Canto castrato*. Sabemos que las fechas de edición no son las de escritura: *Las ovejas*, por ejemplo, sería de 1970, *Moreira* de 1972 y muchas veces él afirmó que el torrente de publicaciones de fines de los 80 y de los 90 fue posible también porque tenía un gran número de relatos ya escritos. Sin embargo, la enumeración permite identificar un rasgo muy visible: son textos que establecen un diálogo con el pasado en general (Europa siglo XVIII en *Canto castrato*) y con la tradición pampeana en particular, lo que ya estaba sugerido con la idea de ser el “nieto” del *Martín Fierro* (o sea alguien que llega después de que el *Martín Fierro* fue revindicado por la vanguardia). Se lo constata en cuatro de los seis relatos mencionados: la reescritura paródica de una novela fundadora, *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez (1880), un poco como varias décadas antes Borges lo había hecho con el *Martín Fierro*; otra, una humorada sobre la pampa siglo XIX también de Borges (*Las ovejas*); otra, la mezcla de Emma Bovary y la tradición de la “literatura de frontera” y el mito de las cautivas (*Ema, la cautiva*); otra, la puesta en escena de una parábola sobre el libro y la lectura en una intriga que experimenta, por primera vez, el desplazamiento continuo y el dinamismo narrativo en un improbable recorrido por el desierto (*El vestido rosa*) (Rodríguez, Suárez). Todas son novelas marcadas por el pasado. Y, por fin, para terminar la enumeración de los libros inaugurales, una sexta, única excepción, sería una “protonovelita” (aludo al nombre que él mismo le daría a sus breves y proliferantes publicaciones posteriores), es decir un relato urbano, ultrarrealista en sus referentes e hiperbólico en peripecias que apuntan a una inestabilidad del orden de lo absurdo (*La luz argentina*).

En paralelo, y antes de comenzar la vertiente ensayística que desarrolla un proyecto provocador, defensor de lo nuevo, del procedimiento, de la “mala escritura” y de ciertos íconos de la vanguardia de los 20; antes también de iniciar en 1986 su trabajo de edición de la obra de Osvaldo Lamborghini (el amigo fallecido en 1985), Aira redacta el *Diccionario* (según María Belén Riveiro, entre 1984 y 1985) (2020: 183). Es decir que de una mano escribía, respetuoso, el diccionario y de la otra concebía reescrituras, parodias, desplazamientos irreverentes de esa misma tradición. Por un lado, según uno de sus relatos de origen, su definición en tanto que escritor le debe todo al descubrimiento de Marcel Duchamp y la imperiosa necesidad de “hacer otra cosa” (2016); por el otro, se define, a lo largo de toda su trayectoria, como un gran lector de literatura “clásica”. También cabría señalar que

su trabajo sobre Lamborghini tiene una dimensión de “novela familiar” (Contreras 2002: 235-286), es decir el diseño de un mapa de antecedentes y de identificaciones con escritores del pasado: luego de Lamborghini, Pizarnik y Copi serían los eslabones fundamentales de ese relato, aunque hay otros, como Arlt y Puig. El *Diccionario*, en tanto que recorrido por los autores y autoras del pasado, no es ajeno a su interés de entonces por una filiación literaria.

Aquí voy a comentar la tensión que se deduce de esta simultaneidad, a partir de la lectura del *Diccionario*, un libro que parece extraño, incongruente, incomprensible, al menos en la perspectiva del resto de la bibliografía aireana y de las grandes líneas de interpretación de sus textos. Con alrededor 3000 entradas, redactadas de manera erudita, sobria, e incluso académica, se trata de un volumen enciclopédico que postula un conocimiento posible del pasado y que restaura la pertinencia de las categorías de las historias literarias tradicionales, como por ejemplo la relación entre biografía y obra, las escuelas y los movimientos literarios organizados sucesiva y cronológicamente, la influencia como criterio de descripción, el valor intrínseco como principio diferenciador entre grandes obras y textos menores.

En todo caso, en la “Advertencia” preliminar se indica y alienta una lectura exclusivamente utilitaria, de consulta (2001: 7). Sin embargo, en la “Postdata” que acompaña la reedición de 2018, Aira justifica el hecho de no haber puesto al día el *Diccionario* entre otras cosas por “la aparición de Internet, que contiene todas las actualizaciones, corrige los errores (y agrega otros) que pueda necesitar el estudioso. De modo que el *Diccionario*, pensado originalmente como obra de consulta, vuelve a los lectores como obra literaria” (2018: 6). Ese retorno como “obra literaria” lo aleja de una función informativa, para orientarlo del lado del procedimiento y de una intencionalidad que, en realidad, resulta enigmática. Habían pasado dieciséis años entre la escritura y la primera edición, y luego pasan diecisiete antes de la reedición: la dimensión anacrónica del libro, que ya era una de sus características, se acentúa entonces con los plazos de publicación.

Estas son las coordenadas del comienzo de Aira, las que anuncian su devenir y las tensiones de su práctica literaria. Sin embargo, cabe preguntarse, ¿cómo es eso de que este libro monumental y ambicioso es solo una acumulación de notas por parte de un lector “aficionado”? (2001: 7) ¿Cómo insertar este trabajo en el marco de su singular entrada en literatura y de su irrupción en la escena literaria argentina? Si la escritura tiene como objeto la “invención de un autor” –Aira lo repetía a menudo–, ¿en qué medida este diccionario participa en su invención en tanto escritor? Y desconfiando de las evidencias, ¿qué querrá decir que ahora este libro de “consulta” vuelve como una “obra literaria”? En resumidas cuentas y desde la tensión inherente al proceso, ¿cómo entender este alarde de lo “clásico” en un escritor que hizo de lo vanguardista y de lo nuevo una bandera?

Me parece que estas preguntas simples despejan la posibilidad de completar la comprensión del fenómeno Aira a partir del eslabón anómalo, del punto ciego de su bibliografía, del libro que contradice sus otras afirmaciones y gestos, leyéndolo por lo tanto como síntoma de cierta relación ambivalente con el pasado y con la tradición, relación que, como dijimos, es central en su proyecto. Porque si bien un diccionario es un libro neutro, desprovisto de una intencionalidad fuerte, en este caso, habida cuenta de la personalidad del autor y del contexto de producción, lo neutro se vuelve significativo, tanto por su presencia insólita en los comienzos de

una carrera, por la resemantización retrospectiva que él propone, por la reconstrucción de la literatura latinoamericana que lleva a cabo el *Diccionario*, como por la reivindicación de la lectura y de la erudición. Si los comienzos de una carrera constituyen un lugar estratégico para pensar a un escritor, aquí se trataría de pensarlo a contrapelo, desde el contraejemplo, ya que el *Diccionario* parece ser un libro que interroga y pone en duda el sistema Aira en su totalidad.

2. EL DICCIONARIO

¿Quién es el más grande de los escritores argentinos?

César Aira, *La ola que lee*.

Uno de los autores de la *Encyclopédie* de 1751 (ese “sistema figurado de conocimientos humanos”), Jean Le Rond d’Alembert, afirmaba que los diccionarios, por su forma en sí, pueden solo consultarse y rechazan cualquier lectura seguida (Saint-Amand 2013: 27).¹ El sistema prevé recorridos aleatorios y lecturas puntuales, obstaculizando cualquier síntesis de su contenido. Con todo, para intentar responder a las preguntas explícitas o implícitas de la presentación precedente, propongo una somera descripción, necesariamente superficial, del libro, a partir de tres ejes o tres aspectos: la selección de nombres, las representaciones temporales, la cuestión del valor.

Nombres

Recorriendo el *Diccionario*, la primera impresión es la voluntad de leer todo (o de mostrar que se ha leído todo). ¿Y de que “todo” se trata, ya que no hay totalidad sin selección? Para empezar, se trata de leer y comentar una cantidad importante de escritores más o menos desconocidos del siglo XIX e incluso de la época colonial, cuando no del período de exploración y conquista de América; así, los nombres de algunos cronistas españoles, como Hernán Cortés o Bernal Díaz del Castillo figuran, según una tradición ya establecida, como los primeros escritores latinoamericanos: la totalidad comienza *ab ovo*. Segundo rasgo subrayable, es la importancia numérica, y quizás la predominancia, de poetas, muchas veces menores, frente a los narradores, lo que implica, claro está, un modo de realzar esa forma literaria. También cabe señalarse que a veces la noción misma de “escritor” se amplía para integrar a críticos conocidos y a grandes historiadores. Tercer punto, quizás el más notable, es la inclusión masiva de escritores brasileños, cuyo número es semejante al de los argentinos, por ejemplo, aunque los escritores mexicanos son los más abundantes (las estadísticas son: 150 brasileños, 155 argentinos, 172 mexicanos). Un artículo de 1986 justifica el gesto porque considera que la brasileña es “la más rica de las literaturas latinoamericanas”, lamentando que haya sido ignorada incluso por los grandes lectores que fueron Jorge Luis Borges y Victoria Ocampo (2021: 62-66). Por fin, y siempre en el rubro estadístico, hay que comentar el número y el tipo de presencia de las mujeres: no son muchas y de ninguna manera se toman en cuenta

1. La traducción de citas tomadas de la bibliografía en francés es mía.

en el *Diccionario* los problemas de recepción o de discriminación por razones de género, tan evidentes hoy en día. Sin embargo, es notable el énfasis al evaluarlas, sea porque son poco conocidas y merecerían ser descubiertas, como la colombiana Francisca del Castillo, y sobre todo por el tono ditirámico y admirativo para presentar a, según él, las mejores: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Clarice Lispector, Marosa Di Giorgio, Sor Juana Inés de la Cruz, Lydia Cabrera. En los casos, célebres, de “parejas” escritor/escritora, las preferencias de Aira van, a ojos vista, a las escritoras; así, valora más a Elena Garro que a Octavio Paz, a Norah Lange que a Oliverio Girondo, a Silvina Ocampo que a Adolfo Bioy Casares.

Las informaciones que dominan en todas las entradas son las factuales, tanto de contexto histórico, como biográficas y bibliográficas, estableciendo muchas veces puentes entre los tres, en una concepción de la creación que puede considerarse tradicional. Una mención especial debe hacerse a los esbozos de biografías que se repiten una y otra vez, biografías que respetan la lógica sintética de este tipo de textos, aunque también se constata, a veces, un gusto por el detalle significativo, que pudiese darle vivacidad al retrato propuesto, un poco en la tradición de Marcel Schwob y de Jorge Luis Borges, así como el interés por la dimensión legendaria de ciertas “vidas” (por ejemplo, la de Delmira Agustini). En todo caso, leemos a menudo anécdotas extrañas, hechos incongruentes, que son una discreta manera de integrar una perspectiva de ficción en el texto. Ejemplos tomados de la letra “A”: allí nos enteramos que Almafuerte fabricó con sus manos bancos, pizarrón y lo demás en la escuela de campaña en donde enseñaba y adonde lo visitó Sarmiento; que Clemente Althaus “era un hombre exageradamente pulcro en la vestimenta, en parte por su ascendencia germánica, en parte por una neurosis que al fin lo llevó a la locura”; que Manuel Antonio de Almeida se recibió de médico pero no ejerció: “según sus contemporáneos, su fama de periodista lo hacía poco serio para los pacientes”; que Antonio Álvarez Lleras, además de dramaturgo, fue diplomático y dentista; que Antonio Frederico de Castro Alves murió a los 24 años, un año después de haber sido amputado de un pie, enfermo de tuberculosis y al mismo tiempo enamorado platónicamente de una cantante; que la identidad de la poetisa colonial peruana Amarilis sigue siendo un enigma y que Lope de Vega, en respuesta a un poema de amor que ella le envió, respondió con otro poema de “una ramplonería indigna del autor”; que Amorim fue el esposo de una prima de Borges, la rica heredera Esther Haedo y que era un hombre refractario al humor; que Oswald de Andrade se casó siete veces, la primera vez en Europa, y sus separaciones o amores influyeron en el fracaso de ciertos proyectos del grupo Antropófagos; que Germán Arciniegas seguía escribiendo cotidianamente para la prensa a los noventa y nueve años; y, por fin, que Alcides Arguedas dejó un diario íntimo guardado en varias bibliotecas con instrucciones para que fuera publicado cincuenta años después de su muerte.

La impresión que deja todo esto es la de una voluntad de exhaustividad. Antes de ser el escritor compulsivo en el que va a convertirse, Aira se presenta como un lector obsesivo. Incluso en las fichas por país que, al final del volumen, sintetizan brevemente las diferentes literaturas nacionales, se citan otros nombres más, que no fueron incluidos en el *Diccionario*. Pareciera que para poder convertirse en autor hay que mostrar que, detrás del joven que escribe, hay un pasado, hay un conjunto coherente de tradiciones, una vasta biblioteca que lo sitúa en América Latina.

Tiempos

Varios aspectos del *Diccionario* remiten a cuestiones de temporalidad y de historia literaria: recepción primera, recepción ulterior, anacronismo, inserción sesgada en el medio literario, ejemplo pleno de un momento o de una corriente, etc.: las fichas sitúan y problematizan la historicidad de las obras.

Ante todo, lo hacen por la distancia digamos generacional que Aira elige: los escritores mencionados son los nacidos antes de 1940, o sea, de alguna manera, los de la generación precedente (él es de 1949), elección asociable con la importante presencia de escritores decimonónicos. La selección deja afuera, por ejemplo y para referirnos al caso argentino, a Osvaldo Lamborghini (1940) o a Ricardo Piglia (1941), ambos importantes para Aira en tanto representan escrituras modélicas o denostadas. Significativamente, la lista así establecida hace que el último argentino presente sea Juan José Saer, un gran novelista (1937).

Si se trata entonces de esbozar una totalidad, esa totalidad es la del pasado. Se ponen de relieve nombres de desconocidos y olvidados, excluyendo cualquier información sobre lo contemporáneo, el tiempo de escritura del propio Aira, o al menos sobre lo nuevo –porque en 1985, por ejemplo, Saer no había publicado todavía su libro más importante, *Glosa*–. Este alejamiento, aun de escritores prestigiosos, acentúa la visión de la literatura como historia, como patrimonio y legado, como diferencial acabado y no como *work in progress*: Aira se sitúa en el presente para escribir y en el pasado para leer, como lo confiesa en algún artículo en el que reflexiona sobre su escaso interés por la actualidad literaria (2021: 275). En todo caso, muchas afirmaciones ensayísticas suyas avanzan en ese sentido y en particular en un artículo intitulado “Los libros del pasado”:

Los libros que llegan del pasado son los que nunca podremos escribir, los que nadie podrá escribir. No solo porque ya fueron escritos (eso sería lo de menos: para eso está el plagio) sino porque el menor intento de escribirlos desencadena el proceso de transformación, como le pasó a Pierre Menard. Esta importante restricción abre automáticamente el presente a lo nuevo, a la libertad, y la literatura tiene otra oportunidad (2021: 279).

Un segundo aspecto temporal que vale la pena señalar es el recurso, relativamente transparente, a los protocolos de la historia literaria. A pesar del orden alfabético, orden formal sin significación histórica, se alude constantemente a un, digamos, metarrelato, que sería una periodización conocida y canonizada. Aunque no desarrolle los contenidos de las categorías utilizadas, el *Diccionario* actualiza, de manera convencional y de entrada en entrada, el relato tradicional sobre la producción literaria, también en lo que concierne la identificación de fundaciones, precursores, influencias, insertados en una dinámica lineal y cronológica. Algunos ejemplos, también de la “A”: Xavier Abril fue “uno de los más decisivos modernizadores de la estética literaria peruana”; Eduardo Acevedo Díaz, el “fundador de la novela uruguaya”; Agustín Acosta, el “renovador de la poesía cubana en la segunda década del siglo”; Manuel Acuña, “la gran figura del romanticismo poético mexicano”; los poemas de Francisco Acuña de Figueroa “anticipan los de Queneau”; *Entre Marx y una mujer desnuda* de Jorge Enrique Adoum “causó un inigualado impacto en los medios literarios del Ecuador”; Narciso Aréstegui escribió “la primera novela

peruana"; Alcides Arguedas fue el "creador del indigenismo"; Mariano Azuela, "el primero y mejor de los 'novelistas de la Revolución mexicana'"; las novelas de Ciro Alegría "exhiben la misma belleza serena y majestuosa, genuinamente clásica", lo que permite formular una hipótesis sobre su silencio creativo al final de su vida, fruto del anacronismo de su proyecto; *El jíbaro* de Manuel Alonso se publica en 1849 y marca el nacimiento de la literatura nacional puertorriqueña; José de Anchieta es llamado el "fundador de la literatura brasileña". Frecuentemente, constantemente, se describe a los escritores gracias a comparaciones cuando no a influencias: "Byron, Walter Scott y Châteaubriand [sic] se dan cita en las encendidas octavas" de un poema de Julio Arboleda; el *Santos Vega* de Hilario Ascasubi es "una auténtica joya en la novelística argentina" que "anticipa a Raymond Roussel, autor con el que tiene muchos otros puntos en común".

Las periodizaciones e incluso el relato de la historia literaria se encuentran reafirmados y reforzados en las fichas finales, una por cada país, en la que se narra sintéticamente la evolución de una literatura, antes de enumerar, cronológicamente, los nombres de los escritores comentados, ordenados por fecha de nacimiento. Al relato entrecortado e implícito le sucede, a modo de conclusión, ese anexo que afirma la pertinencia del marco de lectura que proponen las literaturas nacionales y la sucesión armoniosa de las obras a lo largo del tiempo.

Valores

La tercera característica que merece la pena señalar es la pregunta por el valor, que en última instancia parece justificar todo el proyecto y el despliegue hiperbólico de datos y nombres: se lee el pasado para establecer jerarquías y subrayar la presencia de "tesoros", sean o no, como lo anuncia en la Advertencia preliminar, "tesoros ocultos" (2001: 7). La pregunta por el valor es omnipresente, aunque no constante. A veces, las menos frecuentes, las entradas son exclusivamente informativas pero, de manera mucho más insistente, las entradas establecen una evaluación, funcionan como una especie de "juicio final" (Bordelois) o al menos como una guía de lectura que selecciona los libros que vale la pena leer y los que son obviados. Incluso, en las fichas finales por país se justifica la no inclusión de tal o cual autor por su falta de interés estético (como los autores de folletines chilenos del siglo XIX) (2001: 595). Al conjunto se lo instala en la perspectiva de la recepción, acentuando el hecho de que el valor está en relación con el juicio colectivo y con un lugar en la historia literaria. Constantemente se comenta cómo tal o cual escritor ha sido leído, por qué y en qué medida se debe rectificar o no esa recepción, recurriendo a *topos* evaluativos que es la opinión de la posteridad. Muchas entradas se terminan, incluso, refiriéndose a ediciones posteriores de obras completas, que vuelven disponibles libros alejados en el tiempo (es el caso, por ejemplo, de José Tadeo Arraza Calatrava, Roberto Arlt, Machado de Assis).

Porque a pesar del tono relativamente neutro, como estrategia de "seriedad" pero también de legitimidad objetiva de lo dicho, las diferencias en la evaluación son significativas y a veces hiperbolizan una opinión, tanto en el elogio como en la crítica. Así, sobre Machado de Assis leemos que "su lugar está entre los más grandes: habría que pensar en Henry James o en Flaubert para incluirlo en la compañía que más le conviene"; que Roberto Arlt puede considerarse como "el mayor novelista argentino"; que *Todas las sangres* es el "punto cenital" del "genio" de José María Arguedas o que Ignacio Manuel Altamirano "fue en más de un sentido el centro

y culminación de la literatura mexicana del siglo XIX". Estos juicios demuestran la adhesión a un absoluto de calidad, que en una visión apresurada y de cara a otras posiciones de Aira, puede resultar sorprendente. Otros ejemplos: la producción de Carlos Drummond de Andrade es "una de las más valiosas de la poesía brasileña"; la lectura de *Tabaré* o de *María* hecha por Enrique Anderson Imbert es no solo "iluminadora", sino también "insuperable". Otras entradas ditirámicas son las dedicadas a Carlos Pellicer, Juan L. Ortiz, Manuel Puig, Manuel Rojas, Mario de Andrade y a las de las escritoras ya mencionadas. Así funciona también la exaltación de nombres poco conocidos u olvidados, propulsados entonces a lugares centrales (son los "tesoros ocultos" entonces), como los de Juan Bautista de Aguirre, Braulio Arenas, Jorge Enrique Ramponi, Juan Carlos Dávalos, Jacobo Fijman o, de nuevo, algunas escritoras. De todo esto el caso de Martín Adán, cuya vida es una apoteosis de la marginalidad, es un ejemplo paradigmático del recurso al valor. Él es "uno de los Tres Grandes de la poesía peruana (con Vallejo y Eguren)"; su novelita *La caja de cartón* podría "aspirar al puesto de la mejor novela vanguardista hispanoamericana de los años veinte", con una prosa "descentrada y plástica, de insólita riqueza"; su libro sobre lo barroco: "sigue siendo un libro poco leído, no debidamente apreciado"; el libro *La Mano Desasida. Canto a Machu Picchu* es "el más ambicioso y mejor suyo", escrito "en papeles sueltos, envoltorios, servilletas".

De manera más matizada, lo mismo sucede el lado de las críticas: se discuten los "alardes vanguardistas" de algunos poetas cubanos (2001: 12) o se considera, irónicamente, que Abelardo Arias es un novelista "prolijo y eficiente", que escribió "amenos libros" de viajes y que Jorge Amado es el autor de "novelas fáciles, coloridas, sentimentales, que han tenido gran éxito público". A veces, inclusive, la extensión de la entrada refleja un juicio: la que le dedica a Amado es mucho más breve que las entradas, inmediatamente anteriores, de poetas brasileños poco conocidos en el mundo hispanoamericano, Manuel Antonio de Almeida y Manuel Inácio da Silva Alvarenga. Otras veces, se exponen las virtudes y los defectos de tal o cual autor, prolongando la autoridad evaluativa: una excesiva cantidad de digresiones teóricas disminuyen la calidad de una novela de Graça Araña, que "tiene con todo buenos momentos", y sin embargo "no podría decirse que la experiencia haya sido un éxito". La comparación es también un recurso que busca diferenciar y resaltar lo considerado bueno, como por ejemplo la descripción muy elogiosa de *La vorágine*, libro que se opone a otras "novelas de la tierra": "Una suerte de Salgari kierkegaardiano; cuando se ve a qué clase de escritores se pone en la descendencia de Rivera (Gallegos, Güiraldes) no queda sino lamentar lo mal aprendida que fue la lección". Las críticas frontales son escasas pero feroces y conciernen sobre todo a escritores argentinos: Almafuerte, Miguel Cané, Ernesto Sábato, Julio Cortázar, Esteban Echeverría, Elías Castelnuovo. El peor tratado es Leopoldo Lugones: *El imperio jesuítico*, es "uno de los pocos libros de Lugones todavía hoy medianamente legible"; *La guerra gaucha*, un "vago pretexto para una cuantiosa acumulación léxica" que confirma "la insensibilidad literaria" de ese autor; *Romances del Río Seco* fue, "como tantas otras cosas en Lugones", "un fatal error". Evidentemente, el nombre y el símbolo de Lugones cristalizan una interpretación y una toma de posición ante la historia literaria argentina.

El conjunto se caracteriza entonces por una adhesión a los criterios de patrimonio, de clásico, de tradición y de valor, una intención de totalidad con visos enciclopédicos y una operatividad, pese a todo, de la periodización y de las categorías de

la historia literaria. El resultado, como puede constatarlo y retomando lo dicho, es sorprendente de cara a los relatos y a los ensayos de Aira, sobre todo aquéllos que va a escribir después de haber terminado el *Diccionario*. Aunque si los leemos con cuidado, vamos a encontrar también artículos juveniles que aluden sistemáticamente a la calidad de las novelas contemporáneas, en general de manera crítica, para reivindicar a unos pocos, a los mejores. Por ejemplo, refiriéndose a Saer y Puig, escribe: “es como si hubieran decidido asumir, con el peso simbólico de sus personas mismas, la calidad profesional de su trabajo” (2021: 89).

3. EMPEZAR CON TODO

Unas novelas recorren las pampas, asustando a sus contemporáneos, pues arrastran consigo los nombres y las imágenes de los difuntos.
César Aira, *Moreira* (1975).

La descripción propuesta hasta aquí lleva a pensar que el *Diccionario* es el único libro serio de Aira, el único que debemos leer o consultar *al pie de la letra*: algunas ironías y la firmeza de ciertos juicios (valorativos o negativos) son mecanismos de subjetivización que no ponen en duda la eficacia comunicacional que se le atribuye. ¿Es, en alguna medida un “cementerio” para retomar la expresión del denostado Cortázar en *Rayuela* (295)? ¿O sea, un mapa, yerto, de los libros y nombres del pasado, sin interferencias con el presente de producción? Lo más verosímil resulta considerar que se trata de un texto juvenil también en el sentido en que en ese momento el proyecto, la figura, los preceptos que van a construir su manera de escribir, sus estrategias editoriales, un tono (ya presente en los primeros libros pero que va a radicalizarse, dejando de lado, por ejemplo, cierta amplitud y coherencia narrativa como las de *Ema, la cautiva*), es decir es el texto producido por un apasionado lector que tantea para encontrar qué tipo de escritor quiere o puede ser. Si esto es así, el *Diccionario* sería un libro escrito un poco por otra persona, o por un Aira que no es todavía Aira. Sería, como se afirma en las universidades para evaluar intervenciones despistadas de los estudiantes, un libro fuera de tema, fuera de programa –salvo que, por supuesto, no hay vanguardia sin la instauración previa de una tradición como punto de referencia criticado o ensalzado–.

Sin embargo, queda pendiente la invitación a leerlo “como literatura”, o sea el intento por parte de Aira de integrarlo en las estrategias y en los proyectos posteriores. Lo curioso es entonces que no renuncia a él –como, por otro lado, no renuncia nunca del todo a la “vieja literatura”–. Ahora bien, si lo pensamos como un jalón operativo en todo lo posterior, ¿cómo entenderlo, no en tanto que volumen de consulta sino como una parte de la obra de Aira? ¿En qué medida las entradas del *Diccionario* dialogan con la entrada en literatura de su autor? Y, más precisamente, ¿cómo integrarlo en el momento de su escritura, vale decir, en sus comienzos, tal cual fueron resumidos en la introducción?

Es sabido que comenzar a escribir tiene, en principio, una doble dimensión temporal: de una manera u otra implica lanzarse hacia el futuro, hacia la obra por venir, definiendo algunos posibles, temáticos o formales, en los que residiría una eventualidad de creación: por lo tanto, en la crítica es frecuente –a veces de manera

excesiva— leer teleológicamente los comienzos de los escritores o escritoras, o sea que, sabiendo lo que producirán luego, se busca encontrar indicios anunciadores, respetando la insistente creencia en que los comienzos incluyen, *in nuce*, el devenir del sujeto, de la obra, de una colectividad. Pero empezar también supone una posición temporal de cara al pasado: la biblioteca, los mapas de lectura, son activados entonces, son reevaluados, rechazados, postulando cierto tipo, singular, de relación con lo que fue. El gesto de empezar asocia así tres tiempos, porque a su manera, por supuesto, exagera modos de intervención en el presente.

Cierto es que el propio Aira, en la “Advertencia” de 1985, presenta al libro como un trabajo “personal y doméstico”, una acumulación de “lecturas y notas de investigador aficionado” (2001: 7). Esta confesión de modestia contradice la ambición desmedida del proyecto (ambición que ante todo revela un ímpetu juvenil: Aira tiene veintiséis años cuando firma esa “Advertencia”). Pareciera que, al buscar cierta legitimidad desde el lugar de un “aficionado”, quisiese protegerse de cualquier crítica de parte de especialistas de historia literaria, esos “estudiosos” a los que se refiere a menudo. La perspectiva para él es la de un diletante que da cuenta de sus preferencias y sus experiencias con la literatura de los otros, un poco como Flaubert que, después de haber leído 1500 libros para escribir *Bouvard et Pécuchet*, sigue viéndose como un *amateur* exterior a los saberes legítimos que registra en su novela (Demanze 2015: 13). En esa perspectiva, el de Aira se asemeja a un tipo de libro que abunda hoy en día, esos volúmenes en los que escritores reconocidos dan consejos de lectura, seleccionan libros preferidos, intervienen para orientar sobre jerarquías y gustos en una época de desorientación sobre el valor (por ejemplo, los que escribieron Frédéric Beigbeder, Alessandro Baricco, Carlos Gamerro o Ariel Schettini). Sea como fuere, con un libro inaugural como este, Aira sugiere que él es o puede ser escritor porque sabe leer y no porque sabe escribir.

El *Diccionario*, aunque declare desdeñar los protocolos de exhaustividad de los historiadores profesionales, tiende, lo dijimos, a la totalidad, a una totalidad personal, subjetiva, aficionada; como cualquier enciclopedia, se trata de leer todo, haber leído todo, mencionando todos los nombres personales y todos los títulos. Ahora bien, la enciclopedia, según Alain Rey, “realiza el fantasma del saber total” y Henri Meschonnic comenta esa idea: “El proyecto enciclopédico supone concebir y contener la unidad del mundo. Proyecto del mito. Los mitos son la primera enciclopedia. Narrativa, continua” (1991: 214): el anhelo es el de delimitar el pasado, establecer jerarquías y valores, sugiriendo un relato ideal que nombre y sitúe a los predecesores, y proponga por lo tanto una continuidad zigzagueante pero perceptible.

En Aira hay demasiados nombres, demasiados datos, demasiados títulos para construir una visión del conjunto, lo que introduce una analogía inesperada: esta proliferación, este despliegue de informaciones, esta imposibilidad consecuente de aprehender toda la literatura latinoamericana como un panóptico, es simétrica a otras proliferaciones, despliegues e imposibilidades. Me refiero a la dificultad, muchas veces comentada y reivindicada por el escritor, de leer o de haber leído “todo Aira” y de “cerrar” el sistema de su obra integrando en una perspectiva exhaustiva lo escrito y publicado. Es lo que afirma María Moreno refiriéndose al *Diccionario*:

El procedimiento tutor que Aira utiliza es siempre el mismo, es algo que él ha practicado desde su infancia y que sigue practicando: leer exhaustivamente cada autor, cada género, cada período, cada país, como si se pudiera tenerlos a todos, hasta

lograr un archivo tan vasto y heterogéneo que se vuelva inconsultable, hasta que la huella de cada lectura quede borrada por la yuxtaposición de las otras. A Aira le gusta todo y escribe en consecuencia (2022).

Porque siendo inverosímil, la profusión de lecturas, nombres, títulos, fechas y datos, reunidos por una misma persona, producen un salto de lo cuantitativo a lo cualitativo: la biblioteca, la que Aira afirma haber leído y sintetizado, es en última instancia inabarcable. En ese sentido, la hipérbole informativa del diccionario se asemeja entonces a la proliferación de títulos publicados y a los movedizos límites de la “obra” de Aira (Contreras 2013); en ambos casos, se apunta entonces a una entrada en escritura por la acumulación, por una escritura compulsiva que busca ocupar todos los espacios. Es decir que la expansión erudita (las 3000 entradas, las 634 páginas) sería simétrica a la proliferación de relatos (hace ya tiempo que superó los cien libros publicados), aunque es un gesto vanguardista, un procedimiento extensamente justificado y argumentado, mientras que la expansión erudita se presenta como una actualización del saber, del valor, de la tradición, de la biblioteca, de la herencia, o sea del pasado. Por un lado, se avanza en un movimiento vertiginoso hacia lo que vendrá; por el otro, se construye un monumento que mira hacia atrás con la misma intensidad.

En alguna medida, se trata de un fenómeno analizable desde la crítica genética: el *Diccionario* es el libro oculto, inesperado, que acompañó la escritura de las primeras novelas y que desviadamente las alimentaría y justificaría. Por un lado, la totalidad entrevista, desmedida, tiene que ver con un gesto de aprendizaje hiperbolizado por parte del “aficionado”; algo así como una autolegitimación iniciática. En ese sentido, es equivalente a otros “aprendizajes” dramatizados por escritores. Por ejemplo, el de Fernando Vallejo que, antes de escribir sus primeros libros, redacta y publica *Logoi. Una gramática de la lengua literaria*, cuyo objetivo es mostrar que, más allá de ciertas particularidades idiomáticas, hay estructuras y reglas específicas de la lengua literaria, comprobables desde los orígenes del relato (cita por ejemplo a Homero). Aprender a escribir para él es aprender esos procedimientos; por supuesto, Vallejo ya los aprendió, los discute y luego los difunde (Uhía 2020: 54-56). Otro ejemplo: las autoinstrucciones casi escolares de Pizarnik en las que la poeta se imponía lecturas obligatorias y acumulaba términos dignos de ser utilizados luego (Di Cío 2014: 69-87). O incluso como los ejercicios de caligrafía de Mario Levrero en *El discurso vacío*. Todos estos libros de escritores disruptivos, provocadores, a veces vanguardistas, pasan por la puesta en escena de un aprendizaje relativamente clásico, sostenido por un respeto evidente por la tradición. En el caso de Aira, como un retorno de *boomerang*, le fue necesario haber publicado decenas de libros antes de lograr publicar, recién en 2001, el *Diccionario*, aunque se trataba de un texto que precede y enmarca los libros editados antes de esa fecha.

Pero, por otro lado, se refuerza otra imagen, la de la escritura que se define a sí misma como postrera: además del escritor aficionado, la del último escritor, el que llega después (después de los escritores y de las obras leídas en el *Diccionario*). Porque el libro responde a un repetido diagnóstico de Aira, ya no el de la creencia en lo nuevo, sino el del agotamiento de una tradición respetada, admirada, pero acabada (2000). Así se establece una posterioridad que cimienta su vanguardismo, potente pero anacrónico. Es lo que leemos en un ensayo célebre, “El último escritor”, de 1998, en el que escribe: “Hoy día, un escritor parece incompleto sin la certidumbre

de que el viejo arte al que se ha dedicado, la literatura, está en vías inexorables de extinción". Todo su trabajo parte de esa constatación, la de un escritor que se sitúa en una posterioridad radical: "Y en algunos aspectos que importan ya soy el último. El último sobreviviente de un mundo que ha muerto" (11). El *Diccionario* es el mausoleo de un mundo muerto, es el mapa de una Atlántida perdida: "la literatura murió, y yo soy la prueba viviente. Mi contexto ya pasó" (2021: 12, Premat 2020: 130-134). Ser el último, en términos editoriales, es una posición concreta, palpable: después de los escritores mencionados en el *Diccionario* (en Argentina, después de Saer, después de Lamborghini), solo quedo yo.

4. EL PROCEDIMIENTO DICCIONARIO

Un *escritor*, para dar la definición más simple, es el hombre que con su trabajo pone al día la Historia de una literatura.

César Aira, *La ola que lee*.

Volvamos otra vez a la pregunta inicial: ¿cómo leer en tanto que literatura un diccionario que pretende transmitir conocimientos a una comunidad, que se refiere a un saber constituido, ajeno a cualquier subjetividad y que presenta un carácter didáctico gracias a la información explícita que contiene? (Saint Amand 2013: 35-40). Leerlo como literatura es un gesto que propone integrar este libro, que en realidad parece escrito por otra persona, en el sistema que Aira va a ir desarrollando después de 1985, es decir que es una invitación a leerlo como procedimiento y no como acumulación positiva de saber. Retrospectivamente, la lógica de la obra es capaz de absorber y transformar este libro juvenil, a partir de la figura de autor creada por los diferentes libros de Aira. Desde esa figura, que determina el sentido literario que él busca atribuirle en la edición de 2018, pero también desde el evidente referente borgeano de todo esto, el *Diccionario* sí se convierte en ficción, una ficción de historia literaria. Y, dando un paso más, se convierte, se convertiría, en un procedimiento con la forma enciclopédica, un poco como el que lleva a cabo, desde una parodia del saber y por esos mismos años Roberto Bolaño con *La literatura nazi en américa*, libro que se sitúa en la primera parte de su obra y que funciona como un eslabón fundamental de lo que le queda por escribir (Walker 2013: 45).

Lo literario, el procedimiento, estarían en aquello que se sitúa entre las entradas separadas y organizadas en un orden alfabético, un orden que es lógico pero aleatorio, fundamentado en un sistema silenciado, es decir cierto relato sobre el pasado de la literatura y sobre las jerarquías que lo organizan. El principio alfabético, coherente, tradicional y transparente por su evidencia, supone anular la cronología, el horizonte generacional y la pertenencia a sistemas nacionales (como Aira lo afirma en la "Advertencia" de 1985). El alfabeto, así como la apuesta totalizadora, imponen un orden formal en el caos de las lecturas, así como organizan la contingencia de cualquier biblioteca.

El orden es el de una lista. ¿Cómo pensarla en tanto que historia –aquí, que historia literaria–? ¿En qué medida una lista narra una historia? ¿O cómo concebir los intersticios temporales y causales que asocian un nombre a otro nombre en una lista? Meschonnic (1991: 9) empieza su libro sobre el tema diciendo: "Uno

busca palabras, encuentra el discurso. Busca el discurso, encuentra palabras”, lo que podría parafrasearse de cara al *Diccionario* de Aira: buscamos escritores (es decir casos específicos y peripecias), encontramos la historia literaria (una inserción en el devenir, una relación con el pasado y el presente, una versión personal de la tradición). Buscamos la historia literaria, en tanto que gran relato explícito y organizativo, encontramos nombres de escritores, o sea casos singulares que no cuajan con el sistema en general. El diccionario expone el problema de la historia literaria, sin resolverlo, y enuncia un anhelo: el de un orden, de una legibilidad del pasado, que se sabe, de antemano, están fuera de alcance. En el gesto subyace por lo tanto la constatación de la pérdida de un relato canónico (el de la Gran historia literaria), ante lo cual la innovación y la profusión serían la respuesta, pero también expansión de ese mismo pasado, situándolo en el umbral de una producción que parece negarlo, superarlo, lanzado fervientemente como está a lo que vendrá, a lo que queda por escribir. En resumidas cuentas, todo diccionario es a la vez una manera de reflexionar sobre el saber, pero también conlleva una dimensión de convención, de construcción, y por lo tanto de ficción: Borges intuyó y desarrolló con brío esta segunda posibilidad.

En realidad, habría cierta demencia en hacer un diccionario como el de Aira, ya que el gesto no solo colecciona nombres y libros, como una colección de mariposas o de estampillas postales, sino que transforma el saber en lista. Por lo tanto, leer un diccionario reestablece un continuo en el sueño, asociando nombres cuyo único vínculo es que riman por el principio en sí de presentación, lo que implica la demencia del orden alfabético: demencia de la letra, demencia de un orden artificial impuesto a la diversidad de lo existente (Meschonnic 1991: 24, 40). Es en ese sentido que lo alfabético, como principio de organización, es un procedimiento: es el que desarrolla Pablo Katchadjian cuando “ordena” el *Martín Fierro* o el del mismo Aira cuando dispone así las notas variadas y heterogéneas que componen su libro de 2017 *Continuidad de ideas diversas*. El resultado, en esa compilación de breves anotaciones, es que se les impone una impresión de coherencia y de continuo, pero que es un orden basado en la casualidad (la casualidad de las primeras letras de cada entrada: muchas empiezan por artículos “El”, “La”, “Los”, “Las”). La yuxtaposición alfabética engendra encuentros fortuitos.

En ese sentido es singular la manera en que Aira, en un artículo de 2002, “Los libros del pasado”, define o redefine lo que es un clásico. Allí considera que todos los libros que nos llegan del pasado son clásicos, transformados por el tiempo, es decir por la distancia entre el sujeto lector y el momento de escritura: “Mi definición de ‘clásico’ es más acogedora que la de ‘obra maestra’, tanto que incluye a todos los libros del pasado. La selección que hace clásicos a los clásicos no es un efecto mecánico del juicio, sino una transformación operada por el tiempo. Y esa transformación, llamada Historia, es la misma que nos ha hecho lo que somos” (2021: 277).

Según Aira el pasado –y por lo tanto las obras que nos transmite– es un objeto de pensamiento: “es modelo, diagrama y miniatura del tiempo, arte del tiempo”, pero del que nos separa una distancia insalvable: siempre se está desarmado ante los libros de pasado, nunca lograremos entenderlos del todo; el malentendido es “otro nombre de la magia de la lectura”. El *Diccionario*, en ese contexto, aparece como un tributo al pasado en tanto clásico ininteligible: “es la caja fuerte definitiva de todos los secretos. El cuarto de Barba Azul en el que no habrá tiempo (literalmente) para entrar: moriremos antes”, pero que no es ajeno: “el pasado nos

hizo, nos sigue haciendo, es la materia de la que estamos hechos, el ojo que no puede verse a sí mismo" (2021: 278-279). La desorientación, la falta de tiempo, se transforman, entonces, en tiempos nuevos, en dinámicas locas de escritura, que se justifican, más que como ruptura, como tabla de salvación ante la abrumadora y adorada presencia de lo ya escrito. El proyecto del *Diccionario* se inscribe en esa ambivalencia: "no tengo pasta de vanguardista me gusta demasiado la literatura convencional. Deliberadamente quiero crear lo nuevo, pero instintivamente sigo amando lo viejo", le declaró alguna vez a María Moreno (2022). El diccionario es a la vez una plenitud, un libro colmado de nombres, de obras, de historia, que se quiere publicar y al mismo tiempo se vacía, se retrae, para dar lugar a una disponibilidad de escritura de aquello que se retiró (en un artículo Aira afirma que la literatura fue siempre para él un "espacio vacío"; cabría decir, más precisamente, "vaciado") (203). Desde la misma manera que no hay autonomía del arte sin relación con lo histórico, tal como lo postulaba Adorno ("Si se quiere percibir el arte de forma estrictamente estética, deja de percibirse estéticamente. [...] El arte es para sí y no lo es, pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo") (15); no hay, para Aira, libertad de lo nuevo sin el paso por una confrontación y una negación con y del pasado.

Aquí llegamos al límite de una interpretación o de una percepción ficcional del volumen, en el que circula el modelo Borges, de un Borges cuya entrada en el *Diccionario* es neutra, exclusivamente informativa, aunque sus modos de leer y sus preferencias aparecen repetidamente en comentarios sobre otros autores. De todos modos, si tomamos el libro de Aira como un gesto de comienzo, la analogía con su predecesor salta a la vista. Ante todo, porque en la tradición literaria argentina Borges introdujo la fascinación por la totalidad y por la enciclopedia en tanto que imaginario, que poética. Gracias a Borges, en Argentina la erudición es un mecanismo de creación, es una forma literaria, un repertorio de posibles narrativos, como en la celeberrima *Enciclopedia de Tlön* que abre, en el primer cuento del primer libro "maduro" del autor ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" de *Ficciones*), un panorama de temáticas, referencias, procedimientos de creación que serán desarrollados en los libros siguientes. Una erudición que termina trazando los rasgos de un autorretrato, para parafrasear el "Epílogo" de *El hacedor* ("ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara") (272), pero que también refleja una obsesión por el canon, el juicio, el valor, por las obras que perduran o no en el tiempo. Porque si bien Borges, sistemáticamente, pasa por una puesta en duda de muchos sistemas de valores, al mismo tiempo se interroga, una y otra vez, sobre cómo escribir una obra magistral y cómo ocupar un lugar en la historia literaria.

Sea como fuere, las similitudes entre los dos autores son potentes, pero también lo son las diferencias. De esa vertiente, la de las diferencias, una es significativa: Borges convierte a la erudición en la trama misma de su escritura, en una aventura, a veces de pesquisa policial, en la que el pasado ofrece dispositivos para la novedad del presente. El *Diccionario* de Aira, al contrario, es un gesto borgeano de intento de totalidad y de lectura fundacional, pero que sirve para establecer una forma de otredad: él escribe intentando abandonar, dejar de lado, olvidar, como lo hace cierta dramaturgia iconoclasta de la vanguardia. La erudición en Borges es una forma de hablar de sus gustos, sus obsesiones, pero también de definir su voz; en Aira no, la pasión por la lectura lo lleva a salirse de sí mismo cuando escribe. En Borges, la conjunción de libros distintos, la reescritura y las afinidades secretas sirven para afirmar su personalidad. En Aira, se trata de apuntar a lo nuevo, a esa curiosidad

que lleva a otros relatos y a otras escrituras; la biblioteca no es un repertorio de motivos, metáforas, relatos, formas, que se actualizan, legitimando la palabra de un escritor que llega después, sino que el pasado, lo dijimos, es lugar del que se parte, es aquello que se ama pero que está ontológicamente separado del presente. Esta posición, en la que se perciben ribetes melancólicos porque implica una imposibilidad de seguir escribiendo, está transformada en libertad, en espacio para lo nuevo y para la prolongación de la literatura.

Por supuesto, la utopía de haber leído todo o de escribir después de que todo haya sido escrito es, entonces, un gesto en común. Pero si el dispositivo borgeano anhela insertarse en las más nobles tradiciones occidentales, tradiciones que él reivindica como propias, Aira, también enciclopédico y universalista, se restringe a una totalidad latinoamericana, que así está postulada como un antecedente y como un lugar de pertenencia lleno de tesoros por descubrir. La totalidad es, para el más joven, la del espacio olvidado o desdeñado por el mayor: el *Diccionario* de Aira, escrito en los ultimísimos años de vida de Borges (que fallece en 1986), completan una biblioteca y una tradición. En ambos la transformación de la historia literaria en un conjunto poliédrico, permite redefinir, desde una perspectiva imaginaria y no histórica, el sistema en el que el escritor desea integrarse; así surgen atisbos de un relato alternativo, una especie de “historia literaria de escritores”, relato central en Borges, intermitente en Aira, en un Aira que, sin embargo, escribió algunos ensayos significativos al respecto –como por ejemplo el que les dedica al nacimiento de la literatura nacional y a *Amalia*– (2012) y muchísimas ficciones que ponen en escena la lecturas, escrituras, fundaciones insertadas en un devenir histórico.

La posibilidad en sí misma de una prolongación de la literatura, es decir la eventualidad de un futuro cuando la literatura ya está escrita, ocupa el centro de los procedimientos y de las reflexiones de los dos autores. Mientras Borges reinventa el sistema literario y reemplaza la historia tradicional por una historia ficticia y hasta contrafáctica, Aira recupera la dramaturgia de la vanguardia y el mito de lo nuevo, pero sin dejar de lado la constatación de que todo ya está escrito. En ambos casos, la paradoja es un recurso lógico que permite sostener un proyecto basado en tensiones, oposiciones y cohabitación de contrarios.

Sea como fuere, el *Diccionario*, leído como literatura, es decir, leído desde Borges, es el eslabón faltante para entender los comienzos literarios de Aira, comienzos eruditos, reverenciosos ante el pasado y que sin embargo rescatan, oximorónicamente, la idea vieja y gastada de lo nuevo, la vencida epopeya de la vanguardia.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor (2004): *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- AIRA, César (1975): *Moreira*. Buenos Aires: Achával Solo.
- AIRA, César (1981): *Ema la cautiva*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- AIRA, César (1984a): *El vestido rosa*. Buenos Aires: Ada Korn.
- AIRA, César (1984b): *La luz argentina*. Buenos Aires: Centro Editor.
- AIRA, César (1984c): *Canto castrato*. Buenos Aires: Javier Vergara editor.
- AIRA, César (1991): *Copí*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- AIRA, César (1997): “El último escritor”, en *El Banquete*, n.º 1, pp. 11-17.

- AIRA, César (1998): *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- AIRA, César (2000): "La nueva escritura", *Boletín. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 8, pp. 165-170. <<https://multiversos.com.ar/teoria-literaria/la-nueva-escritura-cesar-aira>> (20-05-2022).
- AIRA, César (2001): *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé.
- AIRA, César (2012): "Amalia", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 743, pp. 25-35. <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/amalia/>> (20-05-2022).
- AIRA, César (2016): *Sobre el arte contemporáneo*. Buenos Aires: Random House. Ebook.
- AIRA, César (2017): *Continuidad de ideas diversas*. Barcelona: Jus. Ebook.
- AIRA, César (2018): *Diccionario de autores latinoamericanos*. Madrid: Tres Puntos.
- AIRA, César (2021): *La ola que lee*. Buenos Aires: Random House.
- BARICCO, Alessandro (2020): *Una cierta idea de mundo*. Barcelona: Anagrama.
- BEIGBEDER, Frédéric (2011): *Premier bilan après l'apocalypse*. Paris: Grasset.
- BOLAÑO, Roberto (2005): *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral.
- BORDELOIS, Ivonne (2001): "Quién es quién en las letras del continente", en *La Nación*, 14 de marzo. <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/>> (20-05-2022).
- BORGES, Jorge Luis (2007): "El hacedor", en *Obras completas II*. Buenos Aires: Emecé, pp. 189-273.
- BORGES, Jorge Luis (2016): "Ficciones", en *Obras completas I*. Buenos Aires: Sudamericana: pp. 719-831.
- CONTRERAS, Sandra (2002): *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- CONTRERAS, Sandra (2013): "Aira con Borges", en *La Biblioteca*, n.º 13. <<http://biblio3.url.edu.gt/Revistas/La-Biblioteca/Archivos/No13.pdf>> (20-05-2022).
- CORTÁZAR, Julio (1978): *Rayuela*. Barcelona: Sudamericana.
- DEMANZE, Laurent (2015): *Les Fictions encyclopédiques, de Gustave Flaubert à Pierre Senegés*. Paris: José Corti.
- DI CIO, Mariana (2014): *Une calligraphie des ombres*. Vincennes: PUV.
- GAMERRO, Carlos (2015): *Facundo o Martín Fierro: los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- LEVRERO, Mario (2006): *El discurso vacío*. Buenos Aires: Interzona.
- MESCHONNIC, Henri (1991): *Des mots et des mondes. Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures*. Paris: Hatier.
- MORENO, María (2022): "César Aira (en español)", en *BOMB magazine*. <<https://bombmagazine.org/articles/c%C3%A9sar-aira-1/1%20sur>> (20-05-2022).
- PREMAT, Julio (2020): *¿Qué será la vanguardia? Nostalgias y utopías en la literatura contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- RIVEIRO, María Belén (2019): "La trayectoria temprana de César Aira: entre la vanguardia estética y la radicalización política (ciudad de Buenos Aires, 1969-1980)", en *XVII Jornadas Interescuelas*. Catamarca: Universidad Nacional de Catamarca. <<https://www.aacademica.org/000-040/34>> (20-05-2022).
- RIVEIRO, María Belén (2020): *La trayectoria de César Aira: la conformación de un centro descentrado en el campo literario de la ciudad de Buenos Aires, 1981-2001*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. <<http://repositorio.sociales.uba.ar/items/show/2258>> (20-05-2022).
- RODRIGUEZ, Fermín (2000): "Una topología de la patria: sobre la literatura de fronteras de César Aira", *Orbis Tertius* 4 (7). <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>> (20-05-2022).
- SAINT-AMAND, Denis (2013): *Le dictionnaire détourné. Socio-logiques d'un genre au second degré*. Rennes: PUR.
- SCHETTINI, Ariel (2009): *El tesoro de la lengua*. Buenos Aires: Entropía.

- SUAREZ, Nicolás (2014-2015): "Moreira en los setenta. Formas de la violencia y experiencias comunitarias", en *Cuadernos del Sur - Letras*, n.º 44-45, pp. 217-235. <<https://revistas.uns.edu.ar/csl/article/view/1439/869>> (20-05-2022).
- UHIA, Santiago (2020): *La invención de Fernando Vallejo*. Tesis doctoral. Saint-Denis: Université Paris 8.
- VALLEJO, Fernando (1983): *Logoi. Una gramática de la lengua literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- WALKER, Carlos (2013): *El horror como forma*. Tesis doctoral. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires-Université Paris 8. <<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1515>> (20-05-2022).

Efectos. Aira y el mundo

Literatura y política en César Aira

MARTÍN KOHAN

Cuando se habla de novelas políticas, no se piensa en las de César Aira; cuando se habla de escritores políticos (políticos o politizados, o bien, como solía decirse hace tiempo, escritores “comprometidos”), no se piensa en César Aira. Lo cual parece razonable desde todo punto de vista. Nada hay más ajeno a los perfiles de Rodolfo Walsh o de Paco Urondo, por ejemplo, que el perfil de César Aira; nada hay más ajeno a novelas como *La semana trágica* o *Dar la cara*, de David Viñas, que las novelas (y tanto más, las “novelitas”) de César Aira. Incluso ahí, o sobre todo ahí, donde el así llamado compromiso pudo sentirse artificioso o impostado (pienso, claro, en Julio Cortázar) o ahí donde la combinación de experimentalismo literario y política pudo resultar especialmente fallida (pienso, claro, en *Libro de Manuel*), se trata siempre de una modulación de la escritura y de una condición de escritor de las que César Aira se ha puesto claramente a distancia, si es que no, tanto más, en las antípodas. Aira no se pronuncia, no se posiciona, no toma partido; sus novelas no se escriben, haya dicho lo que haya dicho Sartre, “en situación”, sino más bien en registros fabulados hasta el delirio y la irrealidad, hasta la dislocación total de los verosímiles pactados.

Cabe preguntarse, sin embargo, si esta consideración, incluso si atinada y evidente por demás, no responde en cierto modo a una versión más bien estereotipada de lo que se entiende por “novela política”, de la manera en que literatura y política pueden llegar a ponerse en relación. Y aún más, si no responde en cierto modo a una versión estereotipada del tipo de escritor que César Aira configura, es decir, de la imagen de escritor que compone y da a ver (incluso por sustracción) o de la imagen que, más allá de él, cobra forma y se le asigna.

Hay fórmulas cristalizadas para el sintagma “literatura y política”; son las que tienden a atribuir un direccionamiento de sentido a los textos, las que tienden a priorizar la dimensión contenidista o temática, las que tienden a establecer una relación lo más directa posible con el plano de la realidad de los hechos, las que se asientan en la contextualización empírica como premisa general de lectura.¹ La disposición a articular literatura y política puede estancarse en meros etiquetamientos de apuro (como por ejemplo en la trillada clasificación al uso: “novelas de la dictadura”) o bien habilitar elaboraciones potentes y sofisticadas (como las de David Viñas en *Literatura argentina y realidad política*, un clásico de la crítica literaria argentina). Bajo tales coordenadas, en cualquier caso, parece difícil considerar que

1. Desarrollo más ampliamente esta cuestión en “La realidad política” (Kohan 2010).

algo así como una literatura política tenga lugar en la profusa obra de César Aira, ni siquiera en una parte de ella.

No se trata, según creo, de plegarse a la alternativa de considerar que una literatura sea política en las propias formas, que lo sea en el propio lenguaje, porque bajo un criterio de esta índole todo texto literario sería político, ninguno dejaría ni podría dejar de serlo, ya que en todos hay formas y en todos hay lenguaje; y así la definición, como toda definición vuelta absoluta y carente de valor diferencial, perdería su razón de ser. Se trata de que ciertos textos asuman un carácter político (incluso en un sentido básico: que hablen de política, que refieran hechos políticos) sin por eso estabilizar un orden de sentido, sin por eso someterse a determinada intención del decir, sin por eso subordinarse a la esfera de la realidad de los hechos. ¿Ocurre eso en la literatura de Aira? En algunos textos sí. En *El tilo* está el peronismo clásico. En *Pinceladas musicales*, los bombardeos golpistas que en 1955 intentaron derribarlo. En *Cumpleaños* se habla de la lucha revolucionaria de los años '70. En *El presidente* se habla de eso, de un presidente. ¿No se produce un efecto análogo al de la famosa "carta robada" de Poe? Una vez que se señala esta presencia de lo político en la obra de César Aira, resulta que estaba perfectamente a la vista; ni oculta, ni disfrazada, ni escamoteada, ni disimulada. A la vista.

No es menos clara, sin embargo, la chirriante discordancia que existe entre esta marca política en la literatura de Aira y el perfil de escritor que el propio Aira promueve y que en términos generales prepondera. En Aira prevalece sin dudas un aire de leve prescindencia, de ajenidad, de distracción, de displicencia, de indiferencia, de premeditado desentendimiento; respecto de una realidad social y política más o menos acuciante, Aira tiende a hacerse a un lado, a quedarse en sus cosas, a estar en otra cosa. En un punto se diría que calaron persuasivamente ciertas autorrepresentaciones (por ejemplo, la que consta en la novela *Embalse*)² de un Aira frívolo, superficial, cultor ligero de lo baladí (en la novela *Cómo me reí*,³ Aira se queja de la recepción de sus textos: aduce que escribe en serio y que, para su decepción, lo que recoge de las lecturas son siempre efectos hilarantes; de ser así, y no un chiste en sí mismo, se daría con las autorrepresentaciones ficcionales de Aira un caso inverso y paradójico: Aira hace un personaje de sí con un afán evidentemente jocoso, pero habría sido tomado a veces relativamente en serio). De esta visión de César Aira se ha colegido muy a menudo, ahí donde se quiere establecer una continuidad necesaria entre un autor y los libros que escribe, que la suya es una literatura ligera, tan prescindente, tan apolítica como se supone que es él.⁴

2. Así, por ejemplo: "Un minuto después, con los motores en marcha, salían de la bahía, Aira al timón, hermoso como un dios heleno, siempre que se lo mirara, por ejemplo, de costado, y en algún raro momento en que no estuviera hablando (...). Aira soltaba unos 'yahoooooooo' amanerados y sacudía la mano con el vaso de whisky, salpicándose a sí mismo" (Aira 1992: 148-149).

3. De hecho, esa novela empieza diciendo: "Deploro a los lectores que vienen a decirme que 'se rieron' con mis libros, y me quejo amargamente de ellos" (Aira 2012: 7). Y un poco más adelante: "Una vez o dos o tres yo lo habría aceptado de buena gana; no soy un maniático. ¿Pero treinta años de oír lo mismo? ¿Decenas de libros de risas y nada más que risas?" (Aira 2012: 9).

4. Elsa Drucaroff plantea por caso en *Los prisioneros de la torre*: "Pero Aira, prudentemente, nunca se metió con la represión del 76. En general, el autor se ha cuidado mucho de trabajar literariamente con temas realmente conflictivos. Incluso cuando ficcionalizó una villa y personajes cartoneros, lo hizo con despreocupada y alegre liviandad, y en 2001, cuando el interés por el tema estaba a la orden del día" (2011: 103).

Y, aun así, llegado el caso, ahí están: *El tilo*, *Pinceladas musicales*, *Cumpleaños*, *El presidente* (y no habría que descontar que haya otras novelas que podrían agregarse), en las que una dimensión política se inscribe (así como se inscribe una dimensión social, para el caso, en novelas como *La guerra de los gimnasios* o *El sueño*, en las que se plasma un paisaje de miseria urbana antes de su supuesta aparición con la crisis nacional de 2001). ¿Habría que colegir entonces que Aira en estos textos se aparta de su disposición narrativa general, la de las fábulas lúdicas, las invenciones disparatadas, el relato derivativo, los desenlaces disparatados, el gusto por la ligereza, la opción por la levedad? No, justamente. Lo político en estas novelas se narra bajo esas mismas coordenadas, con ese mismo registro, con el sello de César Aira.

En *El tilo*, por lo pronto, Aira apela expresamente a la leyenda y a la fábula; pero lo hace porque serán exactamente esas las claves con las que abordará los años del peronismo clásico (1946-1955). La leyenda cobra así un carácter político: “el acto final de la leyenda pringlense del Niño Peronista” (Aira 2003: 9); en tanto que la fábula, siendo fábula, se hace en parte realidad (“el Niño Peronista estaba haciendo realidad la fábula” (Aira 2003: 11) y en parte mantiene su impronta específica de irrealidad (“Toda mi vida se tiñó de ese color irreal de fábula; nunca más pude hacer pie en la realidad” (Aira 2003: 12). La fábula, esa modulación de especial importancia en la narrativa de Aira por sus resonancias específicas de invención, imaginación pura, infancia, encuentran una pertinencia complementaria respecto de la política, ahí donde la política, el primer peronismo específicamente, funciona en clave de fábula (y su impronta será la leyenda).

Hay una fórmula recurrente en la literatura de Aira, que es incluso una fórmula-Aira: la que plantea que *lo imposible de pasar, pasa*. Consta por cierto en *El tilo*, y constan algunas de sus derivaciones: “Esos hechos pasaron en la realidad. Es increíble que pasaran, parecen inventadas, y sin embargo, pasaron” (Aira 2003: 12), “Es inexplicable, aunque debe tener alguna explicación” (Aira 2003: 20), “tan real como podía serlo, aunque me pareció imposible” (Aira 2003: 45), “superaba todo lo imaginable. Pero de algún modo era lo que podía esperarse” (Aira 2003: 57). Tal vez haya que poner el foco, no en lo real o lo imposible, no en lo esperable o lo inimaginable, no en lo explicable o lo inexplicable, sino en los *pero*, los *aunque*, los *sin embargo* que los articulan. Y así aproximarse a su específico sentido político en *El Tilo*, el de un *hacerse realidad*, en un traspaso que remite a la magia (la magia es el *pero*, el *aunque*, el *sin embargo*; es la política y es la literatura). Le cabe al peronismo: “El peronismo tuvo algo mágico, algo de consumación de los deseos (...). El peronismo era una magia, pero una magia implacable” (Aira 2003: 16-17); pero le cabe también al antiperonismo: “A partir del 55, la vida se enriqueció (...). Todo parecía una ficción, liviana e inconsecuente como un tema de conversación, pero a la vez, como una magia, se volvía realidad” (Aira 2003: 36). Así, la antinomia determinante de la política argentina contemporánea, la que opone irreconciliablemente peronismo y antiperonismo, se desactiva y se reformula en *El tilo*: “A otros mundos, mundos al revés, donde peronistas y antiperonistas intercambiaban posiciones” (Aira 2003: 11), “desde la misma dirección de donde había venido el peronismo, de la misma altura, vino el antiperonismo” (Aira 2003: 74). El continuo y el mundo al revés deciden el sentido de lo político en la novela, más allá de la lucha histórica entre el peronismo (al que adhiere el padre del narrador) y el antiperonismo (al que se pliega la madre); lo define en cierto modo el narrador cuando establece: “Debo intentar una descripción del punto donde se unían las dimensiones heterogéneas, el

sitio mágico e inconcebible donde hacía contacto lo que nunca podía tocarse” (Aira 2003: 63). Lo que no puede pasar, pasa; lo que no puede tocarse, se toca; lo irreal se imagina y lo inimaginable sucede, y si todo eso ocurre como “una magia”, es porque hay un “sitio mágico” que es lo que hay que describir y que es lo que permite narrar. En *El tilo* está primero el peronismo y después está el antiperonismo; pero lo que se cuenta es la manera en que lo inconcebible, lo inimaginable, lo inexplicable, lo imposible, lo increíble llegan a hacerse realidad; para asumir a su vez, en esa realidad, el tenor de las fábulas y de las leyendas.

El tilo transcurre en Coronel Pringles, la ciudad natal de Aira, en los años de su infancia, que son los años del primer peronismo (de 1946 en adelante, Aira nace en 1949). Ocurre lo mismo con *Pinceladas musicales*, novela publicada dieciséis años después. La disposición narrativa de *Pinceladas musicales* es la de tantas y tantas novelas de Aira: un primer tramo de costumbrismo aparente y engañoso (costumbrismo pueblerino o barrial –en este caso, pueblerino), un avance de enrarecimiento espiralado, un desenlace que se precipita drásticamente hacia el disparate, la fuga onírica, la irrealidad. Lo decisivo, en este caso, es que el acontecimiento político mayor aparece en el tramo final del texto, es decir, transido de irrealidad. Las referencias al peronismo están desde el comienzo, en relación con un mural para el Palacio Municipal de Pringles que le encargan al pintor del pueblo (lo que le permite a Aira tramar un contrapunto entre la improductividad intrínseca del arte y su corrimiento más o menos impuesto hacia una determinada función política). Pero no es sino en el final del relato que se narra uno de los hechos más significativos de la política argentina del siglo XX: el levantamiento militar que se produjo en junio de 1955 con el propósito de derrocar el gobierno de Perón, y cuyo trágico emblema es el bombardeo aéreo dirigido contra la población civil con varios centenares de muertos.

Al pintor de *Pinceladas musicales* lo encontramos inicialmente en el contexto convencional de la vida cotidiana de pueblo: “La parte visible de su rutina era la del aperitivo a última hora de la mañana en el bar del Hotel Pringles, el único hotel que había entonces. Ahí tenía lugar la lectura del *Orden*” (Aira 2019a: 23); aunque no es un dato menor el hecho de que la lectura de ese diario lo remita menos a la realidad que a una mera ensoñación: “la precariedad del diario local estaba hecha a medida para la ensoñación; algo más elaborado y cuidado podía acaparar la atención y precipitarla por los declives de la banalidad de lo actual” (Aira 2019a: 22). Claro que lo veremos salirse de esa escena simple y rutinaria en procura de un cambio de vida, precisamente ahí, en Pringles, “donde nadie pensaba nunca en cambiar de vida” (Aira 2019a: 59); el cambio de vida es una variante específica del tópico aireano del cambio de tema (“el deseo de cambiar de tema” aparece también en *Pinceladas musicales*, y aparece en relación con “la especulación política” que “lo aburría de antemano” [Aira 2019a: 103]), factor indispensable para la volubilidad y la volatilidad de sus narraciones. El pintor, para cambiar de vida (de vida y de tema), tiene que salirse de Pringles, salirse de la sociedad como lo hacen los linyeras (“no se habían retirado de la sociedad por gusto sino por no poder funcionar en ella” [Aira 2019a: 71]; notable confluencia para la falta de funcionalidad del artista). En ese afuera de la sociedad, en ese paisaje extrasocial del arroyo Pillahuinco, imperan la irrealidad (“no sabía si había dormido o no. Por eso las noches en el Pillahuinco tenían una textura de irrealidad” [Aira 2019a: 90], lo que “parecía sobrenatural” [Aira 2019a: 96]), lo onírico (“el invierno anterior había pasado como un sueño

derramándose sobre la realidad” [Aira 2019a: 109]), lo fantasmal (“Aunque no creía en la existencia de seres sobrenaturales o provenientes del más allá, la popularidad de las historias de fantasmas lo habían informado sobre sus usos y costumbres” [Aira 2019a: 112]). En vez de producir algún efecto de realidad, ahí “el detallismo se volvía alucinatorio” (Aira 2019a: 85); la realidad, por una puesta en exceso (“parecía estallar de un exceso de realidad” [Aira 2019a: 114]) termina convirtiéndose en ficción (“las aventuras de ultratumba pertenecían al terreno de la ficción” [Aira 2019a: 114]).

De esta manera, Aira propone primero una dimensión aparente de realidad cotidiana costumbrista, pero no lo hace sino para después suprimirla, dejarla de lado y abrirse a otro plano. Y es en ese otro plano, el del sueño y la alucinación, el de lo sobrenatural y lo fantasmal, donde van a producirse los hechos políticos de la novela: los militares que se alzan en armas para derrocar el gobierno peronista, los aviones de la marina en vuelo, las baterías antiaéreas, el bombardeo. Los acontecimientos políticos ocurren en *Pinceladas musicales* fuera de la realidad social, es decir, fuera de las coordenadas del realismo literario; y no ya porque esa realidad no esté, sino porque está, se la desplaza y se le fabrica externamente un afuera de irre realidad.

La singular potencia de estos textos de Aira (potencia estética y política) radica en buena medida ahí, en que retira lo político de los parámetros de la realidad, y lo libera a cambio en una dimensión de irre realidad y de fábula. Existe, sin embargo, una insistente disposición en la crítica literaria a reinsertar a César Aira en los términos del realismo.⁵ Ese afán corresponde en parte a una tendencia más general a expandir la definición de realismo, en lugar de acotarla y delimitarla para darle una mayor precisión conceptual, incluso hasta el punto de incluir en ella a las vanguardias (lo que propone por caso Roger Garaudy en *Hacia un realismo sin fronteras*, respecto de lo que propone Georg Lukács en *Problemas del realismo*: en tanto que Lukács excluye, no ya a Kafka o a James Joyce, sino aun a Zola o a Flaubert, Garaudy amplía el criterio de admisión hasta hacerle lugar incluso a la pintura de Pablo Picasso). La objeción que puede caberle a este criterio tan amplio y hospitalario de la noción de realismo es que no habría en principio ningún texto, ningún autor, ninguna variante artística que no pueda ser considerada realista *de alguna manera*; con lo que el realismo llegaría a abarcar entonces a la literatura entera, al arte entero, de forma tal que decir literatura realista o decir arte realista se volvería un pleonismo, decir literatura y decir realismo sería una sola y misma cosa, decir arte y decir realismo sería una sola y misma cosa. Extendida al absoluto, despojada de valor diferencial, esa categoría (de nuevo: no menos que cualquier otra así tratada) perdería su razón de ser. En la literatura argentina, de fuerte tradición antirrealista, llamativamente se han forjado etiquetas realistas para aplicarlas por caso a Juan José Saer, a Alberto Laíseca (“realismo delirante”), a Washington Cucurto (“realismo atolondrado”), incluso a Borges. Y también a César Aira (de nuevo: si estos autores admiten la atribución de realismo, ¿qué escritores, qué literatura, no serían realistas *de algún modo*?). En la urgencia crítica, cuya necesidad no alcanzo a discernir, por restablecer y vivificar el realismo, se proponen realismos nuevos, incluso alguno que no pasa siquiera por la representación, que no entabla una relación cognoscitiva con la

5. Dos de las principales referencias críticas de esta línea de lectura se encuentran en Sandra Contreras (2018) y Valeria Sager (2021). Desarrollo mis objeciones a esta generalización del realismo en Kohan (2005) y (2021), artículo que aquí en parte retomo.

realidad social del mundo, que no postula la preexistencia ni la independencia de una realidad objetiva respecto de las palabras que la refieren, que no proviene de un efecto de lo real suscitado por un artificio formal, que no hace de la verdad como tal un fundamento; es decir, en resumen, un “nuevo realismo” cuyas características serían exactamente las contrarias a las de cualquier realismo, un realismo que de realismo no tiene más que el nombre, y que por ende podría llamarse realismo pero también de cualquier otra manera, que en definitiva se llama realismo por puras ganas de andar reflatando realismos.

Los bombardeos de 1955 constituyen una de las tragedias políticas más significativas de todo el siglo XX en Argentina. Aira los narra en *Pinceladas musicales*, recortando una sección que ocurrió en las afueras de Pringles. La construcción de la novela lo habilita a narrarlos con “una textura de irrealidad”, “como un sueño derramándose sobre la realidad”; es decir, subsumidos en magia (“Los aviones habían desaparecido como por arte de magia” [Aira 2019a: 127]), en sueño (“Estaba perfeccionando sin saberlo ejercicios de sueño-insomnio” [Aira 2019a: 127]), en leyenda (“El caldo de cultivo del misterio potenciaba la leyenda” [Aira 2019a: 131]), en desfiguración vanguardista (“Desarmaban el paisaje, como los cubistas, y no lo volvían a armar” [Aira 2019a: 129]), en fábula infantil (“durante el paseo le vino a la mente un libro que había tenido de chico” [Aira 2019a: 128]); en tanto que los discursos de la referencialidad y la verdad objetiva (los parámetros del realismo) omitieron lo ocurrido: “de hecho, no hubo ninguna repercusión periodística del choque de fuerzas sobre el Pillahuinco, y los historiadores lo ignoraron” (Aira 2019a: 131). Ni el periodismo ni la historia, ni la crónica ni el testimonio ni el documento, tampoco la literatura del realismo o de la empiria; la literatura de César Aira se libera en la dislocación, en la fuga y en la fantasmagoría, y puede por eso mismo imprimir otra clase de modulación a su narración de la política en los casos en los que la aborda.

En *Cumpleaños* la composición es distinta, aunque también reconociblemente aireana; no es tanto fuga de la narración hacia el vértigo del dislate, como el soliloquio reflexivo y asociativo, azaroso, a la deriva, en devenir. El punto de partida señala un desconcierto: el balance propiciado por cumplir cincuenta años (cifra redonda que marca un corte: lo vivido ya es más extenso que lo que queda por vivir), en lugar de remitir, como es de esperar, hacia la recapitulación de un pasado, se dispara hacia el futuro; en vez de promover la mirada retrospectiva, impulsa hacia adelante (es el impulso de los libros de Aira: de cada uno en sí mismo, en la dinámica interna de su construcción, y de cada libro con el siguiente, en la proyección proliferante de su obra). El pasado se impregna así de la cualidad del futuro: zozobante en vez de fijo, abierto en vez de concluido, incierto en vez de sabido, conjetural en vez de firme: “No pensé ni por un instante en hacer un balance o evaluar el medio siglo pasado. Tenía la vista fija en el futuro. No veía el cumpleaños sino como un punto de partida” (Aira 2001: 7). Se vive como se escribe, o se escribe como se vive; avanzando sin volver atrás a revisar: “De lo 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 lo tenía a fuerza de avanzar. Parece magia, pero en realidad todo funciona así; vivir, sin ir más lejos” (Aira 2001: 95).

Es sobre la base de este trastrocamiento de los tiempos, es decir de la alteración en la distribución cronológica de lo estable y lo inestable, que Aira introduce en *Cumpleaños* una cuestión medular, la del cambio. Cómo es que se producen los cambios en la realidad: “Es una ley fundamental de la realidad. Cambia otra

cosa, no la que uno esperaba. Caso contrario, seguimos en lo mismo" (y como quintaesencia de todo cambio posible, el cambio primordial, el decisivo: el cambio de tema: "Las expectativas de cambio se construyen alrededor de un tema, pero el cambio es siempre un cambio de tema" (Aira 2001: 9). Y de qué manera, en este atípico balance de quien cumple cincuenta años, se verifica este fatídico contraste: "La vida es cambio y movimiento. Yo sigo fijo" (Aira 2001: 36). Las promesas de cambio de la juventud se han frustrado, vencidas por la inercia de un dejarse estar y seguir siendo "el mismo de siempre" (Aira 2001: 8).

Pero esas promesas de juventud van a exceder la dimensión estrictamente personal, para proyectarse y alcanzar una neta dimensión política. Los años de la juventud del narrador corresponden a los años '70, que son a su vez los años de la juventud y los cambios radicales, esto es, los años de un fervor juvenilista y los años de una revolución posible. Este cambio de escala se explicita en *Cumpleaños*: "una de las ideas que en mi juventud me entraron en la cabeza fue la de la indignidad del trabajo en la sociedad capitalista. Ahora no sé cómo aplicarla" (Aira 2001: 67). De las ciento cinco páginas que abarca la novela, este segmento político no ocupa más que dos o tres. Pueden eventualmente diluirse en el efecto de fluidez del discurrir de la escritura, podrían incluso pasar inadvertidas como gesto literario de intervención política. Y, no obstante, apenas uno se detiene, ahí están. Ahí están, y Aira escribe: "Significa que nosotros los burgueses hemos efectuado una hábil maniobra, y hemos logrado un triunfo con el que hacemos retroceder el tiempo y nos damos un siglo o dos de ventaja para elucubrar nuevas maniobras y obtener nuevos triunfos" (Aira 2001: 67). Y a continuación:

Todo aquel asunto de la Revolución que tanto nos ocupó se basaba, aunque nadie lo dijera, en el requisito de que pasaran cien o doscientos años. En el fondo, lo sabíamos. Las contradicciones no podían resolverse *in situ*, con nosotros mismos. Estábamos trabajando para el futuro, no para el presente. El presente caía en un hueco. Cuando uno se comprometía con la Revolución renunciaba a su autonomía cronológica y quedaba a merced de lapsos que no dominaba. Se precipitaba en un abismo de tiempo" (Aira 2001: 68). Y casi de inmediato: El motivo de mi perplejidad es que estos resultados que están a la vista se obtuvieron en unas pocas décadas, dentro de una misma generación, y los actores son los mismos, salvo que donde antes decían blanco ahora dicen negro (Aira 2001: 68).

No deja de ser, aun de manera completamente heterodoxa, una de esas tantas recapitulaciones encaradas, desde un presente políticamente estancado, por parte de quienes fueron jóvenes entre fines de los años '60 y comienzos de los años '70, la época en la que el mundo parecía disponerse a su entera transformación radical. Aira lo hace literalmente *al pasar*, marcando de todos modos una escisión más que significativa entre el nosotros de "el asunto de la Revolución que tanto nos ocupó", el de "nosotros mismos" y "lo sabíamos", y el "nosotros los burgueses": entre el nosotros que se ocupó de la revolución, el nosotros que tenía noción de sus límites históricos, y el nosotros del oscuro triunfo de la fracción social dominante. Lo fundamental es que, en *Cumpleaños*, novela construida a partir del desbaratamiento de la secuencia temporal esperable, desbaratamiento por el cual la proyección al futuro ocupa el lugar del balance y el pasado como tal se carga de la inestabilidad que es más propia del futuro, el apretado fragmento político responde a una clave análoga: "un abismo de tiempo" por el cual se trabajaba solamente "para el futuro"

y “el presente caía en un hueco”. De lo que no se dice nada es del pasado, el futuro era todo y por eso el presente caía; pero ahora todo eso es pasado, el pasado suprimido terminó por recobrarse y por conquistarlo todo. ¿En qué otra cosa, sino en eso, consiste la “hábil maniobra” de “nosotros los burgueses” de hacer “retroceder el tiempo” y darse así un tiempo (*ese* tiempo) de ventaja? ¿Qué otra cosa significa la conversión de ese futuro pleno y aparentemente certero en un tiempo en retroceso, sino el fracaso político de la revolución? En la cronología personal, el futuro desplaza el gesto retrospectivo de la revisión; en la cronología política, el tiempo en retroceso neutraliza el futuro y, con el futuro, la promesa o la certeza del cambio social. La proposición de que “la vida es cambio y movimiento. Yo sigo fijo” deja a la política del mismo lado de la fijeza del yo.

Los ‘40, el ‘55, los ‘70: es el arco temporal que, en clave de peronismo, abarca César Aira con *El tilo*, *Pinceladas musicales*, *Cumpleaños*. Con *El presidente*, que es de 2019, se vuelca en cambio a la contemporaneidad, porque el presidente aludido, implícito pero deducible, no es otro que Mauricio Macri, cuyo gobierno concluyó ese mismo año. Para esta novela, Aira convoca igualmente el registro de las fábulas (“los argentinos preservaban las fábulas como tesoro enterrado, como una promesa de la fantasía y el color que faltaban en sus vidas dominadas por la prosa de la economía” [2019b: 12]), los cuentos orientales (“buscó formatos adecuados en la imaginación colectiva, y se decidió por el de los cuentos orientales” [Aira 2019b: 48]), los cuentos de hadas (“No podía extrañar entonces que se prendara de ese espécimen proveniente de los cuentos de hadas” [2019b: 11]), los cuentos infantiles del tipo príncipe y mendigo (niño rico y niño pobre). La magia y la imaginación sirven para desalojar expresamente el encuadre de un realismo al que por convención se recurre para narrar lo social o lo político: “No tenían el modelo, dado que los cuentos orientales que lo contenían habían pasado de moda, reemplazados en las preferencias de los lectores por una vigorosa narrativa realista que abordaba la problemática social de actualidad” (Aira 2019b: 11).

Este “fuera de la realidad” (y del realismo) de la narración se corresponde con un “fuera de la realidad” de lo narrado. Ese afuera, que era espacial en *Pinceladas musicales*, es temporal en *El presidente*; el presidente sale a caminar por la ciudad vacía en las horas de la noche, es decir, en “la jurisdicción del sueño” (Aira 2019b: 9), en una “marginación de la realidad” (Aira 2019b: 35) que lo hace sentir más libre, como un “soñador torpe y desmañado” que “temía que el choque con la realidad lo desestabilizara” (Aira 2019b: 119). La ensoñación, la distracción, las divagaciones definen tanto el andar nocturno del presidente como el desarrollo literario de *El presidente*. Se define en una fisura: “una fisura en la realidad de los hechos, por la que se colaba la irre realidad” (Aira 2019b: 17).

Ahora bien, este “fuera de la realidad” no es un “fuera de la política”, ni en el sentido de los textos de evasión ni en el sentido de los textos de resolución alegórica; este fuera de la realidad es una condición política, una característica específica de *esta clase* de política: “La promesa en la que había basado su campaña era no transar nunca con la realidad” (Aira 2019b: 21), “Moverse en el ámbito de la realidad llevaba a grandes aciertos pero también a grandes errores, y como Presidente más le valía no cometer errores” (Aira 2019b: 47), “Dada su personalidad y antecedentes, no le costó mucho (no le costó nada) renunciar a la realidad” (Aira 2019b: 47-48), “Y si evitaba la realidad era para no dejarse influenciar por ella” (Aira 2019b: 70). Las salidas nocturnas del presidente responden a la intención de lograr un acercamiento

al pueblo (“salía de incógnito por las noches, a mezclarse con el pueblo y palpar en persona sus dichas y sus penas” [Aira 2019b: 7]), inquietud especialmente significativa para un personaje presidencial que, al remitir a Macri, evoca el caso del presidente más ajeno, más distante, más indiferente a los sectores populares de toda la historia de la democracia argentina; un presidente nacido en cuna de oro y criado en una burbuja de protección de clase de evidente impermeabilidad, con el refuerzo de un temperamento personal marcadamente volcado a la más pasmosa indolencia (lo que le otorga otro tenor a la historia del niño rico y el niño pobre que Aira fabula en *El presidente*). Ese afán de mezclarse con el pueblo fracasa desde un principio (“El hábito de las caminatas nocturnas, que se había iniciado con el loable propósito de ver con sus propios ojos la realidad del pueblo, sus anhelos y carencias, las pequeñas dichas barriales y el derroche suntuario de las clases agrocomerciales, había mutado casi desde el comienzo” [Aira 2019b: 111]), y deriva en definitiva en esa fuga hacia la irrealidad que, siendo un sello reconocible de la literatura de César Aira, asume en este caso un filo político particular, aporta la imagen de un presidente *zombie*, aporta la imagen de un presidente ido, distraído, remoto, solitario, un hombre fatalmente alejado de cualquier sentido práctico, entregado siempre a deshoras al divague de sus fantasías, a la deriva de sus ensoñaciones, a la despreocupación de una flanerie negligente, al desgano de la procrastinación permanente, a la liviana irresponsabilidad.

Por supuesto que no es lo mismo un presidente, así sea de ficción, que un escritor, así sea un escritor real. Pero ¿no hay algo de esta caracterización general que remite en cierta forma, no a César Aira, sino a cierta idea que de Aira se ha formulado desde el contraste con un imaginario explícito o implícito de escritor que se compromete, que se involucra, que se posiciona, etc.? Medido desde ese paradigma, Aira parece deambular como quien deambula noches enteras en calles perdidas en las que no hay nadie. Cabe por ende leer en clave de autorreferencialidad literaria lo que dice en la página final de *El presidente*: “Le temía a su capacidad de seguir inventando. Hacer caso omiso de la realidad tenía sus ventajas, nadie lo sabía mejor que él, pero convenía volver a ella de tanto en tanto, como se vuelve a la fuente de la juventud. Dejaría el caso sin resolver. Ya había hecho lo suficiente” (Aira 2019b: 125). La novela termina de hecho sin ningún disparate final, sin repentinas hecatombes nucleares ni mutaciones radiactivas de liebres pampeanas. En este sentido, más que terminar, cesa; y Aira, antes que elaborar un final, declina, desiste. La potencia eventualmente inmanejable de la pura invención requiere volver un poco a la realidad, “de tanto en tanto”. Pero esa vuelta a la realidad omitida tendrá las huellas de la propia omisión, no podría no tenerlas. Esa realidad no será simplemente realidad ni pedirá por lo tanto un realismo. Será siempre una realidad corrida, desplazada, diferida; que entrará en relación con la literatura menos como una confluencia que bajo la forma de un desencuentro inexorable. En ese desencuentro, y no en alguna confluencia, aparecerá la política en las novelas de César Aira. Las ocasiones en las que aparece.

BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, César (1992): *Embalse*. Buenos Aires: Emecé.
- AIRA, César (2001): *Cumpleaños*. Barcelona: Mondadori.
- AIRA, César (2003): *El tilo*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- AIRA, César (2012): *Cómo me reí*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- AIRA, César (2019a): *Pinceladas musicales*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- AIRA, César (2019b): *El presidente*. Buenos Aires: Mansalva.
- CONTRERAS, Sandra (2018): *En torno al realismo y otros ensayos*. Rosario: Nube Negra.
- DRUCAROFF, Elsa (2011): *Los prisioneros de la torre*. Buenos Aires: Emecé.
- KOHAN, Martin (2005): "Significación actual del realismo críptico", en *Boletín. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 12.
- KOHAN, Martin (2010): "La realidad política", en Cecilia González, Dardo Scavino y Antoine Ventura (eds.), *Les armes et les lettres. La violence politique dans la culture du Río de la Plata des années 1960 à nos jours*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- KOHAN, Martin (2021): "Otra novela política de César Aira", en *Amerika, Revista del Laboratoire Interdisciplinaire de Recherche sur les Amériques*, n.º 21. <<https://journals.openedition.org/amerika/13273>>
- SAGER, Valeria (2021): *El punto en el tiempo. Gran obra y realismo en Juan José Saer y César Aira*. Buenos Aires: EME.

Visualidad y televisión en la narrativa de César Aira

JESÚS MONTOYA JUÁREZ

INTRODUCCIÓN: AIRA, AUTOR CANÓNICO

César Aira es, no cabe duda, un autor canónico. Esta afirmación deja, sin embargo, un sabor extraño en la boca. Alan Pauls, en entrevista citada por Alejandro Chacoff, apunta uno de los motivos por los que su figura siempre aparece borrosa, descentrada, a pesar de los cada vez mayores reconocimientos que su obra recibe: “una de las cosas más interesantes de Aira es justamente eso. Es un escritor que existe en diferentes campos, en niveles distintos. Por un lado, es muy popular. Y, por otro, sigue siendo un escritor de nicho, un escritor de culto” (Pauls, cit. Chacoff). Aira tiene un modo exocanónico (Escandell 2022) de ocupar el centro: su literatura circula o se percibe en varios niveles. Viaja como por una cinta de Moebius entre el corazón del canon y la periferia. Martín Kohan apuntaba a la dificultad de acomodo en la crítica como rasgo capital en el fenómeno Aira, pues “durante bastante tiempo no se supo qué hacer con él, cómo hacer con él. Hubo que reacomodarse (...), inventar por completo el lugar desde el que leer su obra” (Kohan 2005: 79).

Aira ha contribuido decididamente a construir ese lugar, y lo ha ido modelando y transformando a lo largo del tiempo. Sus primeros textos parecen reclamarse en la senda de la vanguardia de *Literal* (1973-1977), que hizo bandera de la autonomía de la literatura en tiempos de urgencias políticas y compromiso. En esa revista militaban algunos de sus modelos, aunque Aira no perteneció *stricto sensu* a él. Ya en los 80, adopta una poética “afirmativa” que pone la narración en el centro (Fernández Della Barca 2000), ampliando la legibilidad de su propuesta, pero se mantiene en el rechazo del “realismo” y de la figura del escritor comprometido, criticando a autores como Sábato, Piglia, Valenzuela o Jorge Asís. Desde mediados de esa década, en sus ensayos y conferencias, un Aira más reflexivo, alejado de grupos o urgencias del campo, decanta su poética más acabada en torno a conceptos singulares y reconocibles. Escoge para sí una genealogía presidida por Borges, leyendo la literatura argentina a contrapelo, saltando de Copi a Pizarnik,¹ de Gombrowicz a Osvaldo Lamborghini, de Manuel Puig a Roberto Arlt, de Macedonio Fernández² al franco-uruguayo Lautréamont (para Aira, el primer surrealista). En esta genealogía incorpora a Rimbaud, Valéry y Mallarmé, a artistas plásticos como Duchamp, cineastas como Jean Luc Godard,³ músicos como John Cage o Arnold Schönberg, y

1. Ambos estudiados por Aira.

2. Sobre la filiación macedoniana de la obra de Aira véase el ensayo de Prieto (2005).

3. Aira ha dicho varias veces que Godard y el cine estuvieron tras su primera aspiración artística. Ya *Moreira* (1975) está plagada de referencias a una pulsión escópica en la escritura.

otros surrealistas o dadaístas, entre los que destacan Raymond Roussel o Raymond Queneau y el grupo TelQuel. En sus elogios a estos escritores se cruzan valores literarios como su defensa del *nonsense*, su “ética de la invención” (Contreras 2002), el *readymade*, lo performativo, la combinatoria o transgresión de los géneros y una verborrágica poética del silencio. Esta genealogía inviste su literatura de una hiperliteraria aura Avant-garde que la protege y la blindada ante la crítica, a la que parece confrontar y seducir a partes iguales.

Sin embargo, pese a este discurso militante en la vanguardia, su práctica literaria fue percibida como posmoderna. A mediados de los 80, su estética exotista e imaginativa permitió asociarlo a la no del llamado grupo Shanghai.⁴ Su rechazo de lo representativo y puesta en crisis de la ontología del mundo ficcional, su radical ironía y su revisitación de la historia desde lo metafictivo, respondían a algunas de las teorizaciones de lo posmoderno⁵ (cf. McHale; Hutcheon).⁶ Su modo afirmativo de continuar escribiendo después del fin del arte, su “vuelta al relato” –retrotrayéndose, no obstante, al momento genético de las vanguardias históricas– (Contreras 2002) no puede dejar de leerse como un diálogo complejo y velado con el posmodernismo. Un horizonte que Aira, sin embargo, desborda.

El mapa de la propuesta de Aira no se completa hasta los años 90, período en que su obra adquiere una nueva textura massmediática. En este período, en paralelo a su reconocimiento por parte de la Academia, Aira también moldea ese lugar desde el que leerlo con sus entrevistas. Desde mediados de los 90, estas aparecen con cuentagotas, preferentemente fuera de su país. Es significativo su silencio relativo. En los medios, Aira emerge como una figura en cierto modo hierática, de respuestas educadas y breves, diletante y escasamente comprometida con su propia obra. Avatar autorial o figura silenciosa que contrasta con el abigarrado juego autofictivo que acometen sus novelas de ese tiempo. De manera que Aira es un segundo Aira desde los 90, escribe dentro y fuera de sus ficciones su proyecto personal y propone, más que una poética, una “marca literaria” (Montoya Juárez 2013)⁷ donde resultará inseparable, como en Duchamp o como en Yves Klein, la firma del valor.

Desde lo publicado en 1990, su literatura dialoga profusamente con los materiales de los medios de masa. En este período se produce lo que Montoya Juárez (2007, 2008) llama televisualización de su narrativa: no solo porque la telenovela, el cine de serie b, los dibujos animados, etc. acaben colonizando la textura misma de la ficción, recurso que proviene del pastiche posmodernista y que habla, en su caso, de una evidente devaluación autoirónica de su literatura. Sino porque a la remediación intermedial se suma un diseño “televisivo” de su política editorial, que adquiere el carácter de una “emisión literaria” serial desde entonces. En esta

4. Con títulos como *Canto castrato* o *Una novela china*, sobre todo esta última. En la revista *Babel*, además, a la postre altavoz de las poéticas del grupo, aparecen algunas columnas y reseñas suyas entre 1988 y 1990.

5. La recepción de la obra aireana, escasa en los años 80, lo califica como representante de un posmodernismo nacional. Véase Catelli (1981) o Gramuglio (1982). Ambas, precisamente en *Punto de Vista*, juzgaron negativamente la “exacerbación del juego inventivo” del autor, destinado únicamente a diferenciarse de otras posibilidades estéticas. Por otro lado, una novela como *Ema la cautiva* no puede sino encajar en los parámetros de la llamada metafiction historiográfica, género posmoderno por antonomasia para autoras como Hutcheon. Ver a este respecto el trabajo de Roland Spiller (1996).

6. Aira, lector voraz, estuvo siempre al día en las novedades filosóficas y reseñó a estos autores (Aira 1987) (ver bibliografía).

7. Una “superproducción a-mercantil” (Montaldo 1998) o “folletinesca” (Contreras 2002).

coyuntura, justamente, tanto el Aira crítico como las transparencias metaficcionales de sus textos se recrean en el gesto de reclamar un realismo, en la estirpe de Balzac,⁸ último de los autores fetiche de un Aira que cierra con él su genealogía básica. Si leemos bien, Balzac, que aspiraba a hacer el fresco seriado de la totalidad de su tiempo, es alguien que imagina un proyecto desmesurado, en el fondo, como lo es haber publicado más de cien novelas.

Imaginar desde alguna forma del realismo la novelística de Aira supone pisar un territorio quebradizo: ¿no será también ese realismo un significante flotante en el discurso aireano, como esa liebre que huye por delante del sentido en *La liebre*? ¿No estaremos de nuevo siendo víctimas de su célebre “sonrisa seria”?⁹ Sea como fuere, las reivindicaciones de un realismo en la narrativa de Aira se intensifican a partir de lo escrito desde fines de los años ochenta. La imagen *Avant-garde* con la que se había presentado públicamente en una primera etapa de su trayectoria, ahora queda matizada por numerosas declaraciones en las que Aira se reivindica desde esa categoría previamente denostada. El final de este recorrido se recoge en discursos o entrevistas recientes, donde Aira reconoce dos impulsos creativos (aunque él aquí hable de lectura), que corren en paralelo, vanguardia y realismo:

Fui un lector doble, y me pregunto si no serán dobles todos los lectores, si la disociación de mundos en la que consiste la lectura no es lo normal. Pero mi duplicación fue particular: (...) para provocarme el delicioso escalofrío de lo incomprensible. Pero había otra vertiente, en la que el distanciamiento encontraba su límite en la cercanía, o contigüidad, de la identificación masiva con lo humano, demasiado humano, del viejo realismo (Aira 2016).

Aunque toda la literatura aireana encaje perfectamente en el proyecto de despliegue de una enciclopedia autosuficiente y hermética, de la que su primera novela, *Moreira*, puede pensarse como un índice, de los 90 en adelante¹⁰ su narrativa incorpora hibridaciones con la tecnología de la producción y reproducción de imágenes mediáticas que resultan productivas para la constitución en paralelo de lo que hemos denominado un realismo del simulacro, una modulación particular en la tradición de apropiaciones de la tecnología y los medios de masa en la tradición rioplatense (Montoya Juárez 2013). Así, aunque la poética aireana muestra una coherencia reconocible desde su primera obra editada, que puede llevar a pensar en el despliegue de un programa con innumerables variaciones, cabe perfectamente aislar sus elementos, examinar su obra primeriza y leer cuál es el quiebre que, a partir de un determinado momento, se produce.

8. “Balzac era más misterioso que Mallarmé, porque me devolvía al misterio de mí mismo, a mis deseos y ambiciones y temores. La oscuridad se escondía en la claridad, había que extraerla de los hechos cotidianos, como un malentendido” (2018: 48-49).

9. Así lo cree, por ejemplo, Martín Kohan (2018), quien no obstante propone una lectura política en los pasajes antimiméticos aireanos.

10. Aunque Contreras apunta a *La liebre* (1991) como un quiebre en la producción aireana, ejemplo en su praxis narrativa de una “caída en lo masivo”, quizás sea *Los fantasmas* (1990) la novela que puede ilustrar el salto a esa intensificación en las referencias metatextuales al realismo, y estas corren en paralelo a esa televisualización de la que hablamos.

AIRA ANTES DE AIRA: TRAS LAS HUELLAS DE LA VANGUARDIA

Un jovencísimo César Aira llega a la ciudad de Buenos Aires en el año 1967. Entre 1968 y 1969, Aira ya ha dirigido junto a Arturo Carrera una fugaz revista literaria titulada *El cielo*, de la que solo aparecieron tres números, en un momento de efervescencia cultural.¹¹ En el primero de ellos aparece un primer cuento de Aira, “Drácula en su dracumóvil. Frankenstein a pie”. Un relato marcadamente surrealista, que reúne absurdo y mitos populares y que cabría leer en clave de psicoanálisis: “Tomamos un par de drinks en el club y salimos a probar mi auto nuevo y a asustar peatones-en el hermoso atardecer, hora del equilibrio. (...) El aire provocó un repentino stop del presente, y los yo-mismo se calmaron y dejaron de crecer un rato” (Aira 1968: 14).

Después de *El cielo*, y antes de *Ema la cautiva* y de *Moreira*, había escrito otra novela pampeana, *Las ovejas*, fechada en 1970.¹² *Las ovejas* sería, que sepamos, su primera novela.¹³ Se sitúa en El Pensamiento, espacio mítico que toma el nombre del pueblo de veinte casas próximo a Pringles, del que era originaria su familia materna. Isabel González Hergesheimer,¹⁴ madre del autor, vivió allí en su juventud, antes de mudarse a Pringles. Novela de un hermetismo lacerante,¹⁵ está protagonizada por unas inverosímiles ovejas que despiertan de un sueño y, apremiadas por la sequía, inician una peregrinación en busca de agua. En la descripción de las ovejas, el narrador destaca las referencias a los órganos de la visión y desgrana en ellas los mecanismos a través de los cuales las mismas perciben, procedimientos en los que parece no importar el objeto de su percepción. El verosímil de inmediato remite a lo alegórico. Hacia el final de la novela, las ovejas intercambiarán discursos directamente extraídos y muy levemente modificados del texto borgiano “Nueva refutación del tiempo”, incluido en *Otras inquisiciones* (1956): Hume y Berkeley, referidos en el texto de Borges, en una discusión a propósito del materialismo y el idealismo, se ponen

11. En un trabajo sobre la revista, Claudia Román resume el contexto en que se desarrolla la publicación. La revista aparece “tras el mayo francés y bajo la intensificación del conflicto político y social durante el gobierno de Juan Carlos Onganía; entre la publicación de *Boquitas Pintadas* de Manuel Puig, *Los galgos los galgos* de Sara Gallardo y *El escándalo de Nanina*, de Germán García; entre la salida de 62 *Modelo para armar* de Julio Cortázar y de ¿Quién mató a Rosendo?, de Rodolfo Walsh, de *Cicatrices* de Juan José Saer y *Cosas concretas* de David Viñas; junto a la popularización de los “happenings” del Instituto Di Tella y a pocos meses de la disensión que dio origen al Partido Comunista Revolucionario (PCR) argentino; entre la creación del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y la llegada del hombre a la Luna” (Román 2016).

12. Aunque publicada recién en 1984, en la editorial Ada Korn. En su estudio, Sandra Contreras fecha la escritura de la obra en 1971, si bien la edición de Ada Korn muestra la fecha de 1970 en el paratexto.

13. Si exceptuamos algún otro texto inédito del que se tienen noticias (cf. Strafaccie 2008; Riveiro 2020).

14. Agradezco a Antonio Jiménez Morato, quien, en conversación telefónica, me facilita el dato del segundo apellido de Isabel González, así como el segundo apellido también de su padre, Tomás Aira Mariñas. Datos que he podido contrastar.

15. Cualquier párrafo de la misma revela oscuridad, una querencia por la imagen surrealista, una tensión antimimética y una fuerte filiación al *nonsense*. Por ejemplo: “Una de las ovejas, joven, muy corpulenta, Rosie, era como un piano inmóvil: ni esperaba ni dejaba de hacerlo. Había sido una niña muy feliz, cuando los campos florecían. Ahora, su mente iba quedando poco a poco reducida al blanco. Un rayo de sol (...) se precipitó sobre ella. Desplegó sus tentáculos cromáticos y trató de raptarla, levantarla... Pero la parsimonia de la oveja era un dragón” (102). Sobre los recursos del hermetismo en Aira ha escrito un artículo de gran interés Graciela Villanueva (2017), que recomendamos.

en boca ahora de seres no antropomorfos en medio de una desértica Pampa.¹⁶ La cita más relevante, de Berkeley, aparece en boca de Moussy, una de estas delirantes ovejas: “Todas admitiréis que ni nuestros pensamientos ni nuestras pasiones ni las ideas formadas por nuestra imaginación existen sin la mente.¹⁷ (...) *Esse es percipi*: no es posible que existan fuera de las mentes que las perciben” (149). Aira define la defensa de la doctrina berkeleiana como un “idealismo ovino” y apunta a una idea del universo como “fenómeno cerebral” (151), donde la realidad es percepción, idea o “mundo mental” (152).

Lo que nos interesa destacar es que la dialéctica hermetismo/realismo, paralela a la de materialismo/idealismo que el autor lee en Berkeley, se resuelve en la construcción en la novela de un antirrealismo (reivindicado *de facto* como antirrealista, no como ocurrirá en la narrativa posterior), en una fábula en pie de guerra contra la representación. La sed sufrida permanentemente por las ovejas, en esta fase iniciática de la obra aireana, se puede leer alegóricamente: sed de alcanzar un ideal poético, ideal que, en esta fecha temprana no pasa ni por una “vuelta al relato”, ni por un reclamo de realismo, anatema para la vanguardia esos años. Aira aún no es del todo Aira. Para serlo, en cierto sentido, deberá alejarse de algunos postulados visibles al comienzo.

La siguiente novela de Aira fue la primera que logra editar, en Achával Solo, si bien queda en el sótano de la editorial durante seis años, probablemente por el miedo a la represión que sufrieron muchos editores. Aira recuerda haber leído en 1971 *El Fiord* (1969), una revelación para el joven pringlense (cf. Strafacce 2008). Desde mi lectura, *Moreira* es una respuesta acabada y excesiva a esa sed sentida por las ovejas aletargadas en *El Pensamiento*, cronotopo este último también de esta novela. El *Moreira* de Aira socava el intertexto de Gutiérrez, reconstituido en un concentrado disparatado y a presión de inseguros fragmentos de la teoría y saberes de la contracultura literaria de la que participó Aira a su llegada a Buenos Aires, y en la que militaba Lamborghini: surrealismo, marxismo y psicoanálisis, Nietzsche, Freud¹⁸ y, por supuesto, Leibniz (Contreras 2002; García 2006; Montoya Juárez 2008), entreverados en un lenguaje politizado y sexualizado.¹⁹

16. Para una lectura de la animalidad en *Las ovejas*, en relación con la antropología borgiana, resulta de sumo interés el trabajo de Arce (2022).

17. Reconstruye María Belén Riveiro la infancia y primera juventud del escritor, aportando información inhallable, mediante un trabajo de archivo y entrevistas a amigos y conocidos. En su trabajo, por ejemplo, recuerda Riveiro que “César Aira es el primer hijo” de un matrimonio que reside en Coronel Pringles: “Su padre es dueño de una tienda de maquinaria agrícola y tiene con sus hermanos campo dedicado, sobre todo, a la producción ganadera. Su madre es ama de casa y proviene de una familia comercialmente exitosa y reconocida en Pringles. Su abuelo y tíos maternos son dueños del almacén de ramos generales el ABC” (cf. Riveiro 2020: 75). *El Pensamiento* es el nombre del pueblo, próximo a Pringles, en que se instalaron los abuelos maternos de César Aira.

18. Citado expresamente en la novela: “Wo es war, soll Ich warden (Si va ella, no voy yo). Y colgó. ¡Extraña sensación apoderóse de todos los que en el patio escucharon!” (Aira 1975: 75).

19. “El padre de la verga/ es la madre de la verga / y el tío de la concha / le da de mamar” (Aira 1975: 24) o bien, “Llevaba consigo a todos lados en el bolsillo un *necessaire* con piedra de afilar, algodones anticorrosivos, crema, todo lo que para la salud de una daga pudiera imaginarse. Y también se la envainó en el culo” (1975: 71). Resulta de interés el trabajo de Arce, que apunta a la desaparición de la sexualidad en la prosa de Aira (Arce 2022).

Moreira,²⁰ gaucha malo, guapo, asesino y cantor, es en Aira un maestro soez, violento, ridículo, con cierto aire zen, un personaje-mito que se compara con un *trompe l'oeil*, una percepción engañosa. Un maestro que habla en un lenguaje incomprensible, pero del que siempre se espera algo, ya sea una “desvirgación” o la enumeración de “misterios silogísticos”, recitados con su “gruesa voz afinado-desafinada” (24). Moreira inaugura “la novela del artista” (Contreras 2002), y se erige en la novelización del sueño iniciático de devenir escritor.²¹ Sus enseñanzas remiten a cómo se ha de pagar reuniendo música y vida (acción), *dictum* de la vanguardia, en el corazón mismo –decía Peter Bürger– del surrealismo. Una vocación que emana de un sueño, por cierto, y que dirá siempre lo mismo: “Haz música y práctica” (Aira 1975: 25).

Moreira es el relato de la muerte –o el letargo prolongado– y resurrección transfigurada del gaucha, voz que se incorpora a la narración de Andrade, una voz que ejerce una fascinación burlada por el absurdo o el ridículo entre sus oyentes, pero que se mantiene hipnóticamente forzada a lo largo de todo el texto:

Alguien trajo la luna de un ropero y la puso sobre sus labios, para ver si aún respiraba. El espejo salió totalmente limpio. Pero como dice el refrán, “no está muerto quien pelea”. Hojas crepitaron bajo sus pálidas manos surcadas de venas azules. Levantó la cabeza unos centímetros, entreabrió los ojos y los volvió a cerrar, una grave burbuja negra se formó en sus labios, y entonces con voz clara pronunció su famosa exhortación: - Sean marxistas” (Aira 1975: 61).

Aún hay veinte páginas desde esta cita hasta el final. En ellas, un Moreira fantasmal reaparece, tras una breve interlocución entre Andrade y Paspertú, ahora con paratextos teatrales que no respetan siquiera la convención de los nombres de los personajes.²² La violencia ejercida sobre el lenguaje²³ se superpone a la violencia de la batalla narrada –primera de las catástrofes aireanas–, en que se va a jugar el destino de un Moreira sugerido como un *doppelgänger* de la escritura literaria. “Un desgaucho” en quien se da la reunión de vida y canto-literatura: “Vieron acercárseles un armado fantasma. ¿Quién es? Se preguntaban sus corazones. La literatura se encerraba entre sus alas oscuras, pues sus madres (que aún vivían) les habían contado de noche mil veces los crímenes confusos del gaucha Moreira” (Aira 1975: 71-72).

20. El Juan Moreira de Gutiérrez es un héroe de las orillas de Buenos Aires –natural de Flores, vive en La Matanza y muere en Lobos–. Clausura un modelo gauchesco e inaugura el personaje del orillero, depurado en el *Evaristo Carriego* (cf. Gamarro 2014).

21. Contreras habla de la explicitación de una “ética del artista” en Moreira (2002: 291).

22. “Julián Andrade volvió a hablar: lo que pasó después no sé si podré... / Postparto: – “Si no lo hacés, me vas a dejar intrigau”. / Julián: – ¡Ay! ¡Me cago! Es que justo se trata de una de las escenas más estático-dinámicas que la literatura haiga imaginado jamás... y no creo ser yo el indicio... / Paspertú: No t’entiendo, hermano. ¿A qué viene esa falsa modestia? / Judex: – Es un tópico. / Paspertú. – (se distrae completamente) ¿Ayer era jueves?/ Julio. – Ansina es. Yo amo la literatura, en eso me parezco al chajá fanfarrón” (Aira 1975: 64).

23. La violencia sobre el lenguaje, visitando los registros más vulgares y la ostensividad casi pornográfica de un vocabulario sexual es una nota común en la ilegibilidad vanguardista de los años 70, compartida con el *camp* (Amícola 2000), en oposición a determinado realismo verosímil y serio hegemónico en una cierta literatura comprometida con la izquierda nacionalista, que buscaba con ello ampliar la base de su público receptor (Prieto 2006).

Moreira, investido con los atributos de la literatura,²⁴ camina erguido y armado en un contexto nuevo, plagado de anacronismos (fotografía, aviones, antenas de televisión). Desde mi lectura, la novela puede pensarse un manifiesto, la propuesta de una escritura tras el fin, una superación del silencio como tema literario, el triunfo de una escritura que se afirma a sí misma, apelando a un lenguaje visual ante la insuficiencia de la palabra, frente a un contexto donde se certificaba o vaticinaba su muerte. Decía WJT Mitchell que el territorio de conflicto entre escritura y simulacro está en el centro de los debates de la cultura moderna tras el “giro pictórico”. En la imaginación aireana, ya desde la primera novela publicada, encontramos una mirada optimista respecto de la incorporación del sistema semiótico de la imagen.²⁵ La *nouvelle* es un iconotexto (Wagner 1996) o un *image text* (Mitchell 1994), un objeto lingüístico que adquiere textura ecrástica. Los ejemplos son numerosos: Andrade anticipa el final advirtiéndolo que contará “una de las escenas más estático-dinámicas” (Aira 1975: 62) de la literatura. El subrayado de la condición híbrida de lo que se cuenta se acompaña aquí del señalamiento de las velocidades propias de cada sistema de notación (escritura/velocidad e imagen/detenimiento fotográfico o pictórico: “Como monolitos de bronce brillaban los árboles que rodeaban el ABC. Una fotografía” (Aira 1975: 66). O bien: “La lentitud se apoderaba de su brazo, y con ella una suerte de ultraconocimiento” (79). O bien: “Todo telescópicamente, nada lo dice”. (Aira 1975: 69). O bien, por último: “Empezaba el Show de la Muerte a nacer de sus puntos coloreados (puntillismo: arte y ciencia)” (Aira 1975: 76). Como vemos, muy ostensiblemente en este último fragmento de *Moreira* son frecuentes las referencias al marco de las imágenes incorporadas bajo écfrasis o la mención de instrumentos ópticos. Pero no hay tampoco aquí reivindicación de realismo. Lo visual no permite reconocer un contexto, no parece perseguir incorporarlo, ni conectar con un universo que pueda explicarse de acuerdo con un respaldo histórico, sociológico, económico, etc., en ningún momento. Lo visual es un lenguaje que contribuye a la figura de una anamorfosis (Contreras 2002) que permite abrirse a lo metafictivo. Si leemos en clave alegórica, lo visual es una operación retórica que contribuye desde la praxis de la escritura a fijar una de las lecciones de Juan Moreira: aprender a mirar. Una lección paradójicamente planteada en un texto que aniquila toda verosimilitud mimético-realista y frustra a dos puntas.²⁶ Como señala Andrade: “Moreira es capaz de frustrar todos nuestros deseos, pero ninguno de los suyos” (Aira 1975: 79). En el Aira de los 70, todo se apuesta a una utopía de vanguardia que hace de la “gratuidad” y la “visualidad” “muda” dos de sus rasgos distintivos: “Era la gratuidad de sus construcciones, y no otra cosa, lo que nos había acercado a él” (...) “un ojo mudo” (Aira 1975: 75). ¿Cómo continuar? ¿Siguiendo los caminos trillados o buscando los arroyos (como en *Las ovejas*) para saciar la sed?: “Las carreteras eran delgadas cintas blancas, los arroyos (ése era el camino que pensaba seguir Moreira: el agua) rayas en zig-zag” (Aira 1975: 80).

24. “¡Si lo hubieras visto! Sus párpados habían caído como desvanecidos por las ensoñaciones. Todo su rostro era una blanca página. Su palidez era alarmante; ¿sería cierto que se estaba alimentando muy irregularmente? Sabíamos que abusaba de los estimulantes, y más de una vez lo habíamos recriminado por no dormir de noche. Pero todo eso, ¿qué importaba ahora? La muerte se aproximaba rápida como las llamaradas que ya roían su cerebro” (Aira 1975: 48).

25. Algo que sucede también en las vanguardias históricas (en especial, en el cubismo, el futurismo o el surrealismo).

26. Como parodia gauchesca y como fábula metatextual.

EL SEGUNDO AIRA. ESPACIO DE CONFLUENCIA, TELEVISIÓN Y REALISMO

La potencia germinal de *Moreira* como disparadero de una trayectoria o vocación literaria gana enteros si se reexamina desde el presente.²⁷ A ese examen dedica Aira una deliciosa y, en cierto modo, nostálgica novela, *La vida nueva* (2007), homenaje divertido a Horacio Achával y a aquel mundo desde el que surgió el escritor. Un mundo que “por una contaminación interfantaseos (...) se me aparecía ajado, polvoriento, un poco sórdido, (...) donde iban a parar los fracasados del mundo real” (76), dice el narrador. Un mundo que Aira lee barnizado con ese color de “lo que no había sido” (77). No obstante, el valor de aquel relato gauchesco primerizo, nunca reeditado y tampoco reivindicado por Aira hasta *La vida nueva*, parece afirmarse en algunas transparencias autoficcionales.²⁸ En la novela, Achával es “un fantasma amable, protector” (78), el recuerdo de la vocación primera que acompaña al autor siempre “justo debajo de la conciencia” (74). El narrador de esta autoficción afirma que el recuerdo de Achával le llega “entero”, y por este término propone entender que el recuerdo “me incluía a mí, en mis diversas encarnaciones desde aquella primera, casi adolescente, transfigurado por la esperanza de publicar mi primer libro” (75). Me interesa subrayar que Aira, aquí, vislumbra un Aira otro, desconectado del continuo del presente, aislado en el recuerdo de Achával, que se diferencia del yo narrador por una razón, ante todo: “El presente me había capturado y transformado en un realista, con todo lo que tiene de pragmático y concreto y hasta brutal el realismo” (77). Lo ausente en el primer Aira, lo que no está completo en él al comienzo de su trayectoria, es “el realismo”, asociado, al menos en esta novela, al presente.

El segundo Aira reúne ya otras variables: vanguardia y mala literatura, sí, pero también, como decíamos, televisualización y vindicación de un realismo. Alquimia o fórmula literaria que solo se acrisola a finales de los 80, en paralelo a un diálogo eficaz con el sistema de producción, distribución y destrucción de los libros que el mercado literario impone en su reconfiguración neoliberal. Pensar este cambio desde el concepto de televisualización es pertinente: la narrativa de Aira emula, como hemos dicho, la condición de flujo o de “emisión”.

En parte por esto que digo, la marca Aira deviene un polo de atracción en la literatura argentina de entre siglos (y más allá, quizás), visibiliza o explica estéticas disímiles desde una síntesis superadora de numerosos binomios con los que tradicionalmente la crítica clasificaba, jerarquizaba y atribuía valor (vanguardia/realismo; nonsense/representación; hermetismo/contexto; alta cultura/ cultura de masas, etc.). A Aira, por eso, en el marco de la tradición de la literatura de los medios en la Argentina, sobre todo, avanzados los años 90, podemos pensarlo como un decisivo “espacio de confluencia” (Montoya Juárez 2008) en el que se encuentran muchas estéticas que harán de ese modo oblicuo de relacionarse con la cultura de masas, el mercado y la institución académica, una clave esencial en la dinámica

27. En eso está el Aira de las últimas dos décadas: en la reevaluación de su trayectoria, la recuperación de su infancia y sus primeros años de autor. Véanse *La vida nueva* o *Cómo me reí*, pero también las más recientes *Pinceladas musicales* y *El Pensamiento*, textos, creo, en la senda de *Cumpleaños*.

28. Hay autoficción, no autobiografía: en la novela de Mansalva Achával es el editor de un escritor que no ha vuelto a publicar un solo libro más, de quien la novela nos dice únicamente que se ha ocupado de sus “negocios”.

de apreciación de sus obras.²⁹ Aira es un iceberg insoslayable a la hora de establecer afinidades electivas. En el cambio de siglo, en Argentina, difícilmente se puede evitar, durante mucho tiempo, chocar con él.

TRANSPARENCIAS METAFICCIONALES DE LA TELEVISIÓN: *MADRE E HIJO* (1993)

Uno de los textos más interesantes para pensar el rol que la televisión juega en la articulación de la poética de Aira es *Madre e hijo* (1993). Un texto poco leído, fechado en 1990, que se propone como una pieza teatral “en un acto”. Lo escojo porque reproduce, de nuevo, un *ars poeticae* que conecta con algunas ideas entrevistas en *Moreira*. Mitad *nouvelle*, mitad farsa, en esta obra podemos leer una de las reflexiones metafictivas más lúcidas sobre el rol del discurso televisivo en el procedimiento aireano. *Madre e hijo*, podríamos decir, pertenece a la constelación de textos dentro de la narrativa de Aira que resulta más marginal –aparecido en *Bajo la luna*, una editorial de reciente creación por entonces a la que Aira da su apoyo entregándoles un manuscrito–. La pieza parece proponer una lectura doble: de nuevo, la de una alegoría del procedimiento aireano; la otra, la de una cierta ficcionalización del duelo. El argumento plantea una visita de un hijo, de nombre César, también escritor con residencia en Buenos Aires, a su madre en la ciudad de Pringles, durante los meses de verano. Inaugura esta autoficción la serie de textos donde el narrador visita el mundo de la madre, en cierto modo (ejemplos pueden ser *La cena*, *Festival* o *El volante*)³⁰. En *Madre e hijo* el personaje masculino se refiere a Osvaldo, su maestro fallecido, pero también al padre, muerto en la ficción. Osvaldo Lamborghini murió el 18 de noviembre de 1985, con apenas 45 años.³¹ Y aunque el texto es autoficción, el padre de Aira, Tomás Aira Mariñas, hijo de emigrantes orensanos, pudo haber fallecido dos años antes de la datación de este texto, el 10 de abril de 1988.³² El personaje del hijo elabora, en la ficción, un duelo. Al menos, parece el autor querer dejar consignadas estas importantes ausencias en el texto.

Verdaderamente estructurada como una pieza teatral a dos voces (con paratextos que remiten a la madre y al hijo), la madre no está construida según un verosímil realista. Sus intervenciones son exabruptos o sintagmas yuxtapuestos, inclusive lexemas sin concluir –“¡No...! Quéeee... Por qué me... Qué me...” (Aira 2004: 8) (...) “Yo... York... (...) Es... Lib... Nietzsche [sic]... ¡Es más aburrido que chupar un clavo!” (Aira 2004: 21)–. Frente a este discurso balbuceante, de estirpe beckettiana, el personaje del hijo representa uno elaborado, en el que aparecen también Freud,

29. Salvando sus enormes distancias, con Aira y entre sí, creo que Sergio Bizzio, Fabián Casas, Washington Cucurto, Juan Diego Incardona, Dalia Rosetti, Gabriela Bejerman, Gabriela Cabezón Cámara, Félix Bruzzone, Leandro Ávalos Blacha o Michel Nieva, no pueden pensarse sin atender al impacto que Aira ha tenido en el campo literario argentino.

30. Tómense las debidas precauciones al tratar con la autoficción fantástica aireana. Sobre esta cuestión, resulta de interés la tesis de Pujante (2018).

31. Desde hacía casi una década vivía en Barcelona, adonde se exilió tras el golpe de estado del 76.

32. El dato me lo brinda, de nuevo, Antonio Jiménez Morato, a quien agradezco su aportación. No he podido corroborar la fecha, no obstante, escribiendo a los periódicos de Pringles antes de la finalización de este capítulo. No encuentro ningún estudio sobre el autor publicado donde se recoja. Hasta donde sé, tampoco ha sido revelado por Aira.

Nietzsche, Leibniz, y se hace una síntesis de lo que han supuesto al hijo, “César”, las enseñanzas de “Osvaldo” –el “fantasma”– su maestro desaparecido.

Como en la primera novela de Aira, se hace ingresar aquí la relación discípulo maestro, no solo porque el personaje del hijo cite explícitamente a Osvaldo o, sorteando toda verosimilitud mimético realista,³³ resume sintéticamente en la conversación cotidiana sus referentes filosóficos o artísticos, sino también por la inclusión de la figura del “fantasma”, diseminada en el texto en varios niveles de significación. El fantasma será el difunto Osvaldo, el padre que falta, el proyecto fantasma que inicialmente el hijo plantea a la madre de casarse con una joven pringlense cuando, en realidad, esto ya ha tenido lugar. Como ocurrirá también en *El llanto*, en *La serpiente*, o en el cuento de *La trompeta de mimbre*, “El espía”, el escritor entra en la obra para borrar el contexto en que cree vivir el personaje. El personaje de *Madre e hijo*, César, se casó, aunque de inicio parecía haberlo olvidado, con Liliana (Liliana Ponce es el nombre de la esposa de Aira en la vida real) y, aunque tampoco lo recuerda, ha tenido dos hijos (como el propio Aira tiene, Tomás y Noemí). Los fantasmas proliferan: en el pasado la mano izquierda del escritor-personaje tuvo un dedo fantasma, amputado a consecuencia de un accidente con un perro, que, en realidad, tampoco tuvo lugar. Incluso el propio personaje de César, el hijo, se entiende compuesto por una mitad fantasma- “Una de dos: o aquí también se coló alguna especie de olvido... o el perro me arrancó no un dedo, sino una mitad entera del cuerpo, y he vivido reflejándome a mí mismo, el ambidiestro perfecto...” (Aira 2004: 41). Por último, define la labor de la escritura como “una geometría de contornos de fantasmas” (Aira 2004: 44):

Recién te decía que sentía como si una de mis mitades se hubiera evaporado, y el vacío se redujera a reflejar lo que quedó. Ahí veo el embrión de una historia de fantasmas, ¿no? La vida y la muerte como mitades. Lo malo es que en mí todo se hace teórico, filosófico. Tan lleno estoy de lógicas retorcidas que cosas tan simples como la alegría o el goce de la vida se me hace imposible alcanzarlas sin un rodeo por las historias, por los fantasmas (Aira 2004: 45).

Hay un “goce de la vida”, un contacto, inaccesible si no es dando un rodeo, atravesando el orden de lo simbólico, es decir, “los fantasmas”, pero este orden es siempre insatisfactorio o insuficiente, parece decirnos el personaje del hijo. Por eso lo visual –una suerte de “radical televisivo” (González Requena 1988)– irrumpe y barre el verosímil en un determinado momento, como traducción de esa aspiración a superar el límite del lenguaje verbal para lidiar, expresar o volver real –en este caso– lo imposible. Así, la pieza dialogada concluye con la posibilidad de un milagro real, la puesta por verdad de una historia de fantasmas (de muertos vivientes), en una versión surrealista doblemente grotesca, por lo ridícula y lo cotidiana: el pollo congelado que la madre iba a hacer al horno para cenar ambos acaba resucitando a una extraña nueva vida, precipitando la ya clásica catástrofe en Aira, instalada en el interior de una cotidianidad popular –barrial o de provincias–, vacía de exotismo alguno (Laddaga 2001).

33. El texto simula el encuentro de un hijo con su madre para hablar de su próximo matrimonio mientras esta teje y mira la televisión.

Como en la historia del gaucho Moreira, tiene lugar en esta obra una resurrección, calificada de milagro. El milagro verdadero –el fantástico– frente al resto de milagros “falsos” (el recuerdo de la vida real del autor), es esa resurrección –“que no pasó con Osvaldo, con papá...” (Aira 2004: 64)– de un pollo congelado: “Es un verdadero milagro que un pollo eviscerado y congelado salga de su bolsa de plástico de supermercado, y le crezcan la cabeza y las patas que le habían cortado, y le vuelvan a salir las plumas, mil veces más hermosas que las que tenía... Uno puede pasarse la vida esperando un milagro, y cuando sucede es tan idiota, tan inútil... ¡Un pollo!” (Aira 2004: 64).

El producto congelado sale de la bolsa de plástico de supermercado para cobrar una vida fantasmal. La escena de corte surrealista remeda, como confirma la mediación del personaje que narra, la visualidad de los dibujos animados: “Hijo: ¡Shh...! ¿Adónde va? A la puerta. Querrá salir, pero como no sea por el ascensor... Esto ya es Disney. ¡No, es por la luz! Ahora sí que... ¡Nos oyó!” (Aira 2004: 65-66). La densidad ecrástica de la descripción de dicha resurrección se vuelve massmediática o televisiva no solo por la referencia a la productora, sino también por el color inverosímil del pollo fantasma, del que, afirma el hijo, emana una luz que semeja la de un televisor encendido en la penumbra:³⁴ “Pero es increíble la luz que sale de él, no nos damos cuenta porque no le hemos sacado la vista de encima” (Aira 2004: 65).

La calidad positiva o negativa de la televisión en su comparativa con la cultura escrita también es motivo de digresión en *Madre e hijo*. Al fenómeno televisivo se lo vincula con una anécdota relatada por Osvaldo a César, el hijo en la pieza teatral, en la que se elogia la calidad de compañía de la televisión, verdadera “lengua extranjera” del presente, que César afirma haber aprendido a valorar por Osvaldo:

La televisión es buena, lo admito, qué increíble que haya llegado a admitirlo, no me reconozco a mí mismo, pero así es. Lo acepté en buena medida por vos, y antes ya lo había hecho por Osvaldo. A la televisión hay que reconocerle esa cualidad maravillosa que tiene, de compañía. Si no lo había reconocido antes, por mí mismo, es porque yo prefiero estar solo... Pero eso puede ser inmadurez de mi parte. Osvaldo me contaba de la tristeza enorme que sentía a las tres de la mañana, cuando la transmisión terminaba: no lo podía creer, todas las noches lo mismo, lo tomaba como un golpe de mala suerte. Puedo entenderlo perfectamente, señal que ya no soy tan intolerante como era. O que no soy tan joven. (...) Pero hay un punto en que la televisión deja de ser buena, mamá. (...) lo pensé yo solo, una teoría que estuve haciendo estos días, tirado en mi pieza con un libro en las manos, sin poder concentrarme en la lectura por el ruido que hace la televisión aquí en la sala. (...) Creo que te lo puedo explicar como una fábula (...) no hay mejor ejercicio (...) que mirar la televisión, con el sonido bien alto como te gusta mirarla a vos. Mucho más que la radio, porque en la radio faltan las caras, que en las lenguas extranjeras lo son todo; y falta también la espontaneidad, que también lo es todo en la lengua extranjera o desconocida (...) (Aira 2004: 19-20).

34. En el sistema aireano todo elemento puede funcionar, como las ratas de Copi, como una partícula narrativa que se transmuta de novela en novela, deslizándose morfológicamente entre series gramaticales inclusive heterogéneas, de los sustantivos a los adjetivos y de estos a los verbos. En ese sentido, leemos *Moreira* como el índice de una Enciclopedia. Esta luz del televisor recuerda a la ilumina la estancia nocturna donde se desarrolla *El llanto*.

Si en *Moreira* el gaucho encarnaba la figura del maestro, aquí el resumen de las enseñanzas de Osvaldo que hace el personaje del hijo se identifica, punto por punto, con la lógica de funcionamiento de la parrilla televisiva en su calidad de emisión continua (González Requena 1988):

Yo creo que una lengua se aprende 1) viendo hablar, 2) oyendo la emisión ininterrumpida de la mañana a la noche, 3) agradeciendo la cualidad maravillosa de compañía, 4) lamentando la negra melancolía del final de la noche y 5) ensordeciéndose con el volumen. Los cinco dedos de la mano del fantasma, en mi caso, la mano de Osvaldo, mi maestro (Aira 2004: 20).

La textura visual y el trabajo con el *sensorium* massmediático en el marco de este proyecto de “mala escritura”, ya pergeñado desde las primeras obras del autor, otorgan a la marca Aira en muchas novelas un aire de presente enormemente seductor. En las tramas del periodo, la televisión aparece como hecho consumado (Montaldo 2005): el modelo televisivo hibridado parece ser el de una “televisión-narración” (Bechelloni 1990), un modelo que presupone una “cotidianización de la espectacularidad del espectáculo” (Bechelloni 1990). En las ficciones arianas la televisión tiene a menudo una función “bárdica”, que simplemente “penetra en los ritmos de vida” (Bechelloni 1990: 56). Deviene una máquina que fabrica ficciones que otorgan complejidad al verosímil (baste pensar en textos como *La guerra de los gimnasios*, *Embalse*, *Las noches de flores*, *Los misterios de Rosario*, *La villa*, *El sueño*, *Un sueño realizado*, *Las conversaciones* o, sobre todo, *La mendiga*), pero desaparece en el período, con este tratamiento de los medios, cualquier nostalgia –moderna y posmoderna– de una realidad mediada por redes discursivas otras, asociadas a una escritura que pueda imponerse al simulacro. En Aira, los medios son una vía entre otras de acceso a la realidad, una herramienta creativa, y no tanto agentes desrealizadores de la experiencia.³⁵

La televisión, como vemos en *Madre e hijo*, se ficcionaliza como depositaria de una “lengua extranjera” vinculada al constructo del “presente”, una caja de herramientas para un arte que permite de un modo más intenso el acceso a una experiencia atravesada de lo artístico. De manera que lo visual –una vez más– parece jugar un papel en esa aspiración humilde y, tal vez, fallida, de reunir brevemente arte y vida. La televisión, se sugiere en este texto, es el modo más adecuado de hacer hablar al presente, modelo tecnológico para una literatura que busque captar su flujo, su continuo, o intervenirlo artísticamente, de algún modo. En *Madre e hijo* se plantea de inicio en clave alegórica una pregunta por los modos de coexistencia de los diferentes lenguajes o cómo “tejer” (vale decir, escribir literatura) al mismo tiempo que se “mira la televisión”:

“Madre: ¡Querido...!

Hijo: ¿Tejés sin mirar?

Madre: No... Cómo voy a... el punto...

Hijo: Pero estás mirando la televisión.

Madre: ¿Qué...? ¿Qué...?

Hijo: Que tejés mirando...” (Aira 2004: 7-8)

35. He estudiado esta cuestión en Cortázar, Bioy Casares, Ricardo Piglia, Mario Levrero, e inclusive Manuel Puig (Montoya Juárez, 2013), de los que Aira se distancia.

Cómo “tejer mirando televisión” es la pregunta –de inspiración benjaminiana– a la que parecen querer dar una respuesta ficciones como esta: hacer arte a partir de los medios significa poner a funcionar la gramática visual mediática en un proyecto de desestabilización del valor de la obra; cuestionar toda jerarquía respecto de los estratos incorporados; emplear la televisión como batería de recursos retóricos, géneros y estereotipos,³⁶ como parte de un bricolaje textovisual que permita decir o apresar mejor algo de la esfera de lo real; quebrar la simbolización narrativa desde lo visual y situar en primer plano el vínculo arte/vida, en una anamorfosis que dirige la mirada hacia lo metaficcional.

VANGUARDIA, SIMULACRO Y REALISMO EN EL BARRIO DE FLORES³⁷

Como hemos visto en *Madre e hijo*, hay un punto en numerosas ficciones de Aira en que la ficción se desboca en delirio y este delirio se acompaña de un empleo masivo de la videocultura del capitalismo tardío. Pero, como hemos dicho, no se trata solo de que las novelas aireanas tematizen una cierta desrealización de la realidad cotidiana a cargo de la proliferación mediática. Leyendo ficciones como *Las noches de flores* (2004) o la serie que conforma *Las aventuras de Barbaverde* (2008), *Un sueño realizado* o *La villa*, uno comienza a pensar que el universo narrativo que va construyendo la ficción deja de interesar al autor. Más aún, parece como si ese universo, su estructura, personajes, relaciones causa-efecto, etc., no tuviera conexión con lo que pudiera entenderse como relevante en la lectura, como si los elementos de ese universo representado no llegaran a ejercer una función nítida siquiera en una alegoría metaficcional. Pese a ello, no se interrumpe el relato de *lo que sea que se esté contando*. La información de lo cotidiano fluye al interior de la ficción ininterrumpidamente aun después de haber forzado o mutado el verosímil. Por eso, la explosión, en un momento dado, catastrófica de la verosimilitud no se acomoda a una lectura brechtiana, a mi modo de ver, en que se rompe la identificación para proponer un plano de reflexión que busque zarandear a los lectores o situarlos en otro lugar, interrumpiendo el efecto ilusorio del relato. O, en cualquier caso, ese posible plano no goza de preponderancia respecto del continuo narrativo de la historia: Aira parece arrastrar ambas opciones interpretativas hacia delante, distanciamiento y relato, al mismo tiempo que desliza en los textos toda una serie de isotopías que remiten a la idea del realismo.³⁸ Un realismo polisémico que solo puede llamarse de ese modo si, como afirman los editores piratas que peroran sobre la estética futura en *Varamo* (2002), aceptamos que la hora del realismo habrá llegado dependiendo de cómo sea definido.³⁹

36. Para un estudio de los estereotipos en la obra de Aira, es de interés el estudio de Decock (2014).

37. Este epígrafe revisa una parte del trabajo “Del simulacro a lo real: hacia un realismo del simulacro”, aparecido en *Revista Iberoamericana*, en 2011.

38. Un realismo analizado por numerosos críticos, siempre con una cierta adjetivación. De interés resulta la lectura de Martín Kohan, que pide regresar a la definición que propone Lukács del realismo literario para no admitir muchas de las fórmulas estéticas que se reivindican como realistas sin encajar en sus parámetros (Kohan 2021).

39. El debate sobre la cuestión del realismo ha flotado siempre en los estudios referidos a la obra del autor, sea al abordar cuestiones de orden narratológico e identitario (Estrín 1998; Fernández della Barca 2000; Contreras 2002; Breuil 2003; García 2006), o específicamente (en trabajos como los de Contreras 2005; Noemi 2004; o Horne 2011).

Habría que decir que una forma reconocible de realidad se cuela fragmentariamente en esta literatura atravesada por las mareas de la cultura de masas. Si en cada cultura existen repertorios productivos en la recepción de un texto como realista, cabe preguntarse no cómo los signos imitan, representan o reproducen la realidad del autor, sino cómo engendran en los lectores un efecto de reconocimiento intencional de su propia realidad (Villanueva 2004). Este efecto se da en numerosos tramos de la narrativa aireana, en ocasiones bastante extensos, que incorporan una importante dosis de cotidianidad popular y que incluso se recrean en un cierto miserabilismo. Estos materiales –la pobreza, la informalización económica o la marginalidad, extraídos de un marco sociológico– son parte clave también de la estética aireana de los 90. Los repertorios de este “realismo” pertenecen a la superficie de los paisajes que Subirats ha vinculado al tedio de la vida contemporánea completamente planificada por el diseño industrial, un mundo de objetos y vidas sin aura en cuyo centro se sitúa la pantalla de la televisión (Subirats 2005). Un amplio corpus de novelas ambientadas en el presente inmediato, el barrio de Flores, la ciudad de Rosario o Coronel Pringles presentan un contexto reconocible de la clase media-baja de barrio o ciudad pequeña argentinas (Laddaga 2001).

Pero el sentido más huido del realismo aireano no es el que aparece como punto de partida, sino el ubicado detrás de las transformaciones y manipulaciones de ese universo ilusoriamente realista. El término emerge, paradójicamente, en los pasajes en que se nubla toda representación como objeto último del procedimiento: un realismo que no suponga “ni reflejo, ni representación, ni equivalencia” (Aira 1995: 31). La narrativa de Aira parece buscar un modo de hacer real la realidad, aunque en ese camino haya que hacer estallar toda convención o verosímil. La “televisualización” y la remediación tecnológica coadyuvan a una gramática que refiere de forma más adecuada el tipo de experiencia multimediática que supone desde los 90 una intensificación de los *themes* descritos por la teoría del simulacro, al tiempo que revela la insuficiencia del lenguaje para traducir o lidiar con la realidad contemporánea.

La prueba es un ejemplo paradigmático de esta conexión entre televisualización y realismo. El argumento es de sobra conocido: Marcia, una adolescente de clase media baja de barrio, paseando por el sempiterno Flores, es asaltada por dos muchachas a las que el narrador se refiere como *punks*, “Mao” y su amante “Lenin”. Dos nombres cargados políticamente irrumpen en una novela sobre la juventud. La pregunta inicial de Mao abre un diálogo de sordos entre la protagonista y estas dos muchachas, que atraviesa la Plaza de Flores, transcurre parcialmente por un “Pumper Nic”⁴⁰ y concluye a las puertas de un *Disco*. Un diálogo en el que Marcia se niega reiteradamente a la proposición de Mao.

¿Querés coger?

A Marcia la sorpresa le hizo incomprensible la pregunta. Miró a su alrededor sobresaltada para ver de dónde provenía... Aunque no estaba fuera de lugar, y quizás no podía esperarse otra cosa, en ese laberinto de voces y miradas, a la vez transparente, liviano, sin consecuencias, y denso, veloz, algo salvaje. Pero si uno se ponía a esperar algo... (Aira 2004: 7).

40. Cadena de hamburgueserías popular y muy extendida en la ciudad de Buenos Aires en los ochenta y principios de los noventa.

El texto se estructura en dos partes diferenciadas por un cambio violento en el verosímil, marca de la casa. Una primera, de un realismo etnográfico en que el narrador se detiene en la descripción de la superficie visual de las calles y las escenas, y en el que Marcia parece intentar llevar a cabo un esfuerzo explicativo para traducir los estereotipos a los que responden las dos punks. La segunda parte, en cambio, se inicia con una revelación de un secreto, un secreto que quizá no sea tal y se recoge en apenas las últimas veinte páginas.⁴¹ Mao hace a Marcia una revelación aparentemente tautológica, que no avanza en la explicación del sentido, sino que vuelve sobre el principio, a la declaración amorosa: Mao revela a Marcia que, de algún modo, el amor que siente es en realidad la vía de acceso a un “real” resistente a toda definición, un real inmediato alejado de la realidad simbolizada o de lo que en la novela se denomina “reino de las explicaciones”. Un real más real que lo aparentemente real, que es descrito como “un sueño hecho realidad” o, con reiterada frecuencia, como “lo real de la realidad”. Un real –o un corazón de la realidad– que pareciera que responde a, dicho con Lacan, lo que resiste a toda representación o no se deja apresarse nunca por ella.

Cuando, en un momento dado, Mao se lleva a Marcia a un callejón y concede en explicarle un “par de cosas”, dicha explicación no parece revelar nada: está plagada de significantes flotantes (García 2006), que desplazan su sentido de unos a otros. Ni el “amor”, ni lo que Mao llama “lo real” o “la felicidad”, son definidos. Se mantienen herméticos, sin equivalencias. El único modo de entenderlos parece ser su puesta en funcionamiento: solo con la acción, con el “salto a la acción” (Contreras 2005), el amor cobrará sentido:

Marcia, no te voy a decir una vez más que estás equivocada porque ya debés saberlo. Ese mundo de explicaciones en que vivís es el error. El amor es la salida del error. (...) Mi amor te ha transformado. Ese mundo tuyo está dentro del mundo real, Marcia. Voy a condescender a explicarte un par de cosas, pero tené en cuenta que me refiero al mundo real, no al de las explicaciones. ¿Qué es lo que te impide contestarme? Dos cosas: lo súbito y que yo sea una chica. De lo súbito no es necesario decir nada; vos creés en el amor a primera vista tanto como yo y como todo el mundo. (...) te escandaliza nuestra brutalidad, pero no se te ha ocurrido pensar que en el fondo solo hay brutalidad. (...) en las mismas explicaciones que estás buscando, cuando llegan al fin, a la explicación última, ¿qué hay sino una claridad desnuda y horrible? (50).

La realidad desplegada en el texto previamente se manifiesta como un conjunto de mundos incluidos, de perspectivas monádicas no composibles, mediadas por lo simbólico, que se desvanecen cuando se pone a funcionar el concepto clave: “el amor”. Aunque el “amor-real” irrumpe en la novela como “lo súbito”, lo “inmediato”, lo que no necesita de explicaciones, solo puede expresarse a través de “un rodeo”, un lenguaje, el de “la prueba de amor”. Paradójicamente, de igual manera que Mao rechaza durante toda la novela ingresar al “mundo de las explicaciones”, en el que la quiere ubicar Marcia, pero no puede hacer otra cosa que “explicar” –desplegar– su mundo a partir de un “rodeo” o un “relato” –(Mao a Marcia) “Voy a condescender a explicarte un par de cosas” (50)–, el acceso a “lo real de la realidad”

41. Las citas de la novela que siguen pertenecen a la edición mexicana de la misma, a cargo de la editorial Era.

acaba sugiriéndose a través del relato de un espectacular asalto al “supermercado Disco” que se salda con la destrucción del local y la muerte de numerosos consumidores. Ahora, la sustitución violenta del verosímil introduce la exposición del mundo bajo un tipo de écfrasis que podríamos denominar televisiva. Los cuerpos, los objetos, los mismos protagonistas adoptan una textura cinemática, una densidad de imágenes delirantes, en las que se materializa una violencia visual expresionista que se ha comparado con la de cierto cine posmoderno (Santos 2004) o con los dibujos animados que Aira consume.⁴² Esas operaciones retóricas en las que parece exponerse la realidad bajo écfrasis televisiva encontramos las reivindicaciones de un realismo o una “captura” aproximada de lo real. La artificialidad hipermedial se subraya mediante las referencias al marco de unas supuestas imágenes, o bien, a la velocidad hipercelerada o a cámara lenta propia del lenguaje de notación del vídeo:

Pero su advertencia del principio reverberaba ahora en la conciencia colectiva de los rehenes: si todo esto se hacía por amor, faltaba algo, faltaba más horror. El amor siempre podía más. Y en respuesta a este pedido Lenin tomó una iniciativa escalofriante. (...) se oyó el paso estrepitoso de un carrito lanzado de un extremo al otro del corredor del fondo, como un misil. Los que estaban cerca pudieron ver que iba cargado hasta el tope con botellas de champagne, coronadas por media docena de bidones de nafta, y con una aureola de fuego azul (...) chocó contra la punta de la góndola de gaseosas. La explosión fue inaudita, la onda expansiva, un oleaje espeso de polvo de vidrio verde y alcohol inflamado. La onda produjo además el estallido en veloz sucesión de un millar de botellas de gaseosa. (...) Los movimientos de Mao sobre las cajas se habían hecho de una lentitud sobrenatural (66-67).

Las imágenes en este final de *La prueba* conservan su calidad de objetos extraños al orden verbal (Mitchell 1994: 157). En el texto, como en todo pasaje ecfrástico, se subrayan los límites de ambos lenguajes en su intersección. Sobre la violencia de *La prueba*, Josefina Ludmer ha señalado que esta es expresión de la “violencia gratuita” de los noventa (Ludmer 1999: 366-367). Lidia Santos replica que “no es gratuita” sino que expresa la nueva configuración social implantada por el neoliberalismo” (2004). Mao y Lenin, cuyos apodos se vinculan a las dos alternativas más seguidas en el marxismo de los años sesenta, representadas por las “guerrillas” (Mao) y los “partidos comunistas” (Lenin) atacan a los consumidores.⁴³ Otras posiciones hablan de una subversión de la sociedad de consumo, mediante la trasposición de valores y la gratuidad de la violencia que las punks representan (Depetris Chauvin 2014). Más allá de estas plausibles lecturas, creo –coincidiendo con Horne (2011)– que la

42. En la entrevista que yo he realizado al propio Aira, con motivo de mi tesis doctoral, afirma el autor: “Me gustan todos los surrealistas: desde Lautréamont hasta *Ren y Stimpy*”.

43. No obstante, aunque en líneas generales coincidimos con los vínculos entre violencia y mercado que la crítica ha leído en *La prueba*, diferimos de la lectura que hace Lidia Santos al señalar que ambos personajes femeninos, las punks, se construyan como consumidoras ellas mismas –“ellas también son consumidoras, hecho que el narrador resalta al citar los programas de televisión que miran o el tipo de rock que compran” (Santos 2004: 209)–. A diferencia del tratamiento del consumo cultural que operan las novelas de Manuel Puig, en *La prueba* no hemos encontrado ninguna referencia al tipo de rock que estas punks compran o a los programas de televisión que miran. Si bien es cierto que existen referencias a un cierto reconocimiento por parte de las dos punks de la existencia de grupos como *The Cure*, no hay reconocimiento alguno de haber escuchado o leído nada vinculado con el grupo o su solista, no hay apología de ningún grupo, menos haber comprado nada relacionado con ello, antes al contrario, es Marcia, la adolescente virgen aparentemente convencional y de clase media, la que sugiere ciertos criterios de consumo para definir o clasificar a las punks como tales.

violencia forma parte de la retórica del realismo que se elabora como construcción narrativa en la novela a partir de la revelación como momento bisagra. La violencia tiene ante todo una función retórica y resulta el complemento necesario del ingreso del lenguaje visual.

En el instante en que tiene lugar la revelación de Mao, Marcia percibe repentinamente la belleza del objeto extraño en su mundo de clase media: la muchacha *punk*. Percepción que reenvía a la lectura metaficcional, que vuelve a remitir en el caso de Aira a la pregunta por la calidad artística o el valor literario. Si Marcia, según se insinúa en el texto, concibe a los seres humanos en lo relativo al rubro del amor como estereotipos, como receptáculos o representaciones de “tipos generales” (Aira 2004: 33), la radical diferencia en la repentina extrañeza de la visión de Mao es que su belleza: “no era un efecto. No era el tipo de belleza que se descubría a la corta o a la larga, por el hábito o el amor o por las dos cosas juntas, no era la belleza que se veía por la lente de la subjetividad o el tiempo”. Se trata de una belleza “objetiva” una “belleza real” (52), sublime, que no resiste las comparaciones: “Entre sus compañeras de colegio había varias que podían jactarse de bellezas sin falla. En comparación con Mao, eran algo así como ilusiones que caían ante lo real” (...) (52). La perspectiva abierta por “la revelación” no solo posibilita el reconocimiento de la belleza en Mao, también de la diferencia o “lo distinto” en Lenin:

Lenin (...) era distinta. Tan distinta que hacía pensar en una clase de belleza que pudiera apreciarse en otra civilización. (...) La belleza y lo distinto estallaban en la noche, y la transformación que producían no era, como las anteriores que había creído percibir (esta las cambiaba de naturaleza), la vuelta de página a una nueva versión del mundo, sino la transformación del mundo en mundo. Era la cima de la extrañeza, y no creyó que se pudiera ir más lejos (52-53).

La pregunta por cómo unas *punks* a las claras construidas como estereotipos se pueden erigir como seres reales se conecta con otra de mayor alcance en la obra de Aira: ¿cómo lo que está al borde de la desagregación, cómo el fraude, puede ser transmutado en verdad o en algo frente a lo que no sea necesario pensar en términos de verdad o falsedad? Sobre esta cuestión debemos regresar, para pensar el costado político de esta explicitación y transgresión de los límites de la representación, para afirmar, sin embargo, un realismo. Si la literatura de Aira se distingue por lo que Sandra Contreras ha denominado las vueltas del relato –vuelta al relato después de los experimentos antinarrativos de la neovanguardia setentista, frente al modelo ejemplarizado por las narraciones de Piglia o Saer, vuelta o forzamiento también del relato en las novelas aireanas (Contreras 2002)– quizás una metáfora válida para describir cómo trabajan los textos la cuestión del abandono del relato sin llegar definitivamente a abandonarlo pueda ser la de la “media vuelta” (Prieto 2005):

(...) la vuelta al revés del relato, tal como se vuelve del revés un guante, dejando a la vista su forro interior, obscuro e informe. Aunque casi sería más justo hablar de la “media vuelta” del relato: como un guante a medio volver, que no se sabe bien de qué lado va, si del lado de la fábula o del envés de lo real. O, mejor aún, como un guante-globo a medio inflar, que lo mismo se hincha hasta un máximo de invención que se deshinchaba de golpe, con el resoplido irrisorio de brusca caída de la ficción en lo real (Prieto, 2005: 182).

Si en la lectura de Prieto esta “media vuelta” del relato supone tanto una reacción contra las vanguardias como un modo renovado de vanguardia que recupera ciertas técnicas y muestra similitudes con la narrativa de, por ejemplo, Macedonio Fernández (Prieto 2005), también puede ser válida para pensar el modo en que coexisten en las novelas hermetismo y reproducción de una experiencia contemporánea de lo real. Si aceptamos estas operaciones retóricas como parte de un realismo contemporáneo, hay que pensarlo en diálogo con la vanguardia. Coincidimos con Horne, autora de un ensayo fundamental para hacer pie en estas cuestiones: “se trata de un realismo que viene después de las vanguardias (...) en él se realiza un paso a través de las vanguardias, (...) se utilizan sus estrategias para atacar muchos de sus principios” (Horne 2011: 183). La presentación del simulacro, del límite de la representación, dada media vuelta, escribe en su envés un deseo utópico de real, auténtico mitologema de esta narrativa.

A pesar de la impresión de Marcia que nos entrega el narrador –“no se podía ir más allá (55)”– el relato sigue escribiendo tras el fin de las posibilidades del lenguaje verbal en el contexto en que tiene lugar, el supermercado. Las transformaciones visuales intermedias buscan concitar el delirio y lo real, imbricados en el lenguaje de la televisión de los noventa, en una suerte de realismo del simulacro, fórmula de una “utopía” o “esperanza ecfrástica” (“ekphrastic hope” [Mitchell 1994: 158]), para tematizar, al término de la novela, una expulsión del verosímil realista en búsqueda de una anamorfosis hacia un real más allá de las posibilidades del lenguaje verbal. De nuevo, una lección metafictiva, un desiderátum de artista, mirándose ahora en Balzac. *La prueba* capta algo del lenguaje del presente apelando a lo visual, tematiza una aspiración a alcanzar o afectar de alguna manera la realidad. En *La prueba* sabemos cómo la sucesión desenfadada de actos violentos concluye en el fotograma congelado de las tres mujeres cruzando el escaparate del supermercado, que se coloca precisamente en el último párrafo, como si se quisiera proyectar más allá de su punto final, como si en ese salto se cifrase el valor de la escritura. De nuevo, al cerrar el libro, la sonrisa de Aira, invitándonos a entregarnos al frenesí de la lectura.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Si acordamos junto a Darío Villanueva que lo realista, en tanto modo narrativo, ha de medirse en los términos de lo aceptable como realismo en el proceso de su recepción histórica, en la medida en que el mismo es capaz de generar en los lectores un efecto de reconocimiento de la realidad propia, el oxímoron que planteo, y que podría describir esta nueva modulación de la relación entre escritura y medios audiovisuales que Aira encarna (realismo del simulacro), apunta a un contexto de recepción de la literatura en que se materializa el simulacro como un espacio virtual donde parte de la subjetividad de los seres humanos puede desarrollarse. En efecto, el proceso de transformación del *sensorium* perceptivo que teorizan McLuhan o Debord, punto de instalación definitiva del simulacro, alcanza para muchos críticos un nivel de complejidad nuevo en los 90 con el desarrollo en la mayoría de las capitales de Latinoamérica de la televisión por cable e Internet (Martín-Barbero 2004). Pero no bastaría con el reconocimiento de la transcripción de ese *sensorium* plenamente instalado en la novela para calificar como realismo del simulacro la operación textual con los medios que hoy llevan a cabo muchos narradores: la

expresión cobra su pleno sentido para referir el modo en que asumen el *sensorium* simulacional contemporáneo como condición de posibilidad para el arte / la literatura, invirtiéndose la dominante inclusive posmoderna que incidía en tematizar los medios ante todo como agentes desrealizadores. Al contrario, muchos textos actuales subrayarían las posibilidades utópicas que los lenguajes mediáticos contienen para aproximarse, visualizar, presentar fragmentariamente o desarrollar un proyecto narrativo que busca afectar de alguna manera la realidad. Los realismos del simulacro presuponen la cotidianización de la fragmentación y la aceleración finisecular de determinados modos de percibir. Se caracterizarían por cooptar el lenguaje mediático del presente para operar sobre lo verosímil como parte de un proyecto estético que busca hallar un lenguaje capaz de describir, reducir, acceder a, sintonizar con o integrar mejor una realidad indiferenciable de su simulacro. Son más una modulación en el tratamiento que la literatura hace de los medios que una exposición o aspiración a una objetividad legitimada desde un marco sociológico. En esa operatoria, por cierto, los textos abandonarían la nostalgia de una realidad traducida o interpretada según mediaciones ajenas a ese *sensorium*.

Me parece que esta lección de la literatura aireana –ahora, Aira ya es el maestro y la instancia mediadora entre esa genealogía que reconstruye (Arlt, Puig, Copi, Lamborghini, etc.) y el presente, no el aprendiz– ha calado ostensiblemente en la narrativa argentina de comienzos del siglo XXI. Aira es un referente en una nueva narrativa que ante todo busca un “efecto de presente” en su condición glocal, barrial, transmedial (Rolle 2017), en historias que atraviesan los espacios suburbanos, fantasmagóricos, depauperados, precarizados e informalizados de las ciudades globales del siglo XXI. Pienso en Leonardo Oyola y *Kryptonita* (2011), en Gabriela Cabezón Cámara y *La Virgen Cabeza* (2009), en Leandro Ávalos Blacha y *Berazachussets* (2009), en Juan Diego Incardona y *Villa Celina* (2008), en el Villa Fiorito que aparece en *Dame Pelota* (2009), de Dalia Rosetti, en el Once que figura en *Cosa de negros* (2003) de Washington Cucurto, etc. Literaturas que buscan, tal vez, “presentar” (Gubern 2007) y no representar el presente: “visualizarlo” (Noemi 2004), acumulando sus materiales, construyendo una relación más metonímica que metafórica con lo real, como quien recoge objetos dispares y los introduce a presión en la ficción, forzando el verosímil. A menudo, estas ficciones tematizan incluso un gesto violento que aspira a tocar o salir hacia el presente. Y tocar se traduce a menudo en establecer vínculos, a través de la literatura y otras actividades asociadas a esta⁴⁴ (Montoya Juárez 2013) (y esto conecta con una propuesta de vanguardia, claro). O tal vez, *mutatis mutandis*, esta lección provenga de la nueva literatura de los 90 y del siglo XXI, muchas veces identificada con la idea de un realismo adjetivado [“fantástico” (Cohen), “ilegible” (Contreras), “atolondrado” (Cucurto), “delirante” (Laiseca) o “despiadado” e “indicial” (Horne)], y ha impactado, a la inversa, en la estética de Aira, en cierto modo, actualizándola. *Nouvelles* como *Yo era una chica moderna* (2004), por ejemplo, podrían sumarse a este grupo de textos, que Laddaga llama “espectáculos de realidad” (Laddaga 2007) y Ludmer ha calificado de “postautónomos” (Ludmer 2010). En todos ellos, como en muchas de las ficciones aireanas desde 1990, resulta legible un arte que muestra la aspiración –insertando toda una serie de transparencias metaficcionales en la propia narración que acompañan

44. Piénsese en Eloísa Cartonera o Belleza y Felicidad, por ejemplo, en relación con Washington Cucurto y Dalia Rosetti, avatares de Santiago Vega y Fernanda Laguna.

a los procedimientos retóricos— de querer hollar o hacer hablar al presente. Un arte que, para ello, profana la lengua desde la que el presente habla. Y esa lengua, en la Argentina de los años 90, para Aira, al menos según queda expresado en *Madre e hijo* y en *La prueba*, parece ser la televisión. La seducción que la narrativa de Aira despierta en el período tiene que ver, pienso, con su forma de diálogo oblicuo y permanente con el presente/Mercado/espectáculo. El arte aireano, construido a menudo según exigencias formales vanguardistas, cobra sentido pleno en la recepción de las novelas en el mercado editorial, en su consumo, en su simultaneidad de emisión con el resto de emisiones de la industria cultural del neoliberalismo finisecular, en el modo en que la literatura de Aira deviene un espacio de confluencia y, por tanto, interviene en el campo (en lo real). Todo ello forma parte de la densidad massmediática que esta narrativa adquiere en las últimas tres décadas y que hemos tratado, someramente, de describir.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAHAM, Tomás (2004): *Fricciones*. Buenos Aires: Sudamericana.
- AIRA, César (1975): *Moreira*. Buenos Aires: Achával Solo.
- AIRA, César (1981): “Novela argentina: nada más que una idea”. En *Vigencia* n.º 51, agosto.
- AIRA, César (1982): “Yo nunca usaría la literatura para pasar por buena persona”. Entrevista realizada por A. Castro; y B. Borgna. *Pie de página*, 1, 2-3.
- AIRA, César (1984): *El vestido rosa. Las ovejas*. Buenos Aires: Ada Korn.
- AIRA, César (1991): *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- AIRA, César (1995): “La innovación”, *Boletín /4 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario. Abril.
- AIRA, César (1998): *Las curas milagrosas del Doctor Aira*. Buenos Aires: Simurg.
- AIRA, César (2002): *La prueba*. México D.F.: Era.
- AIRA, César (2002): *Varamo*. Barcelona: Anagrama.
- AIRA, César (2004): *Madre e hijo*. Buenos Aires: Bajo la luna.
- AIRA, César (2006): *La cena*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- AIRA, César (2007): *La Vida Nueva*. Buenos Aires: Mansalva.
- AIRA, César (2016): “César Aira, el don de la lectura”, *ABC cultural*. <http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-cesar-aira-lectura-201609101749_noticia.html> (10/9/2016).
- AMÍCOLA, José (2000): *Camp y postvanguardia, manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.
- ARCE, Rafael (2022): “Una lectura de la antropología borgiana: *Las ovejas* de César Aira”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 9(2), pp. 425-445. <<https://doi.org/10.37536/preh.2021.9.2.1055>>
- BECELLONI, Giovanni (1990): “¿Televisión-Espectáculo o Televisión-Narración?”, en L. Aneschi (ed.), *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Cátedra, pp. 55-63.
- BREUIL, Cristina (2003): “Les empreintes de la ville: écriture de l’espace urbain dans les romans de l’écrivain argentin César Aira”. Actes: 23e Colloque d’ALBI. *Langages et signification*. Pierre Marillaud-Robert Gautier, pp. 127-137.
- CALABRESE, Omar (1989): *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- CATELLI, Nora (1984): “Los gestos de la posmodernidad”, *Punto de Vista*, n.º 22 (Diciembre).
- CHACOFF, Alejandro (s/f): “El mago: perfil de César Aira”. Proyecto Pringles. *Revista Penúltima*. <<http://revistapenultima.com/el-mago-1-perfil-de-cesar-aira-escrito-por-alejandro-chacoff/>>

- CONTRERAS, Sandra (2002): *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- CONTRERAS, Sandra (2005): "Vueltas sobre el Realismo", en M. Lafon, M. Remón-Raillard y C. Breuil, *César Aira. Une révolution. Revue Tigre*. Grenoble: Université Stendhal.
- DECOCK, Pablo (2014): *Las figuras paradójicas de César Aira. Un estudio semiótico y axiológico de la esterotipia y la autfiguración*. Berna: Peter Lang.
- DELEUZE, Gilles (1989): *El pliegue: Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós.
- DEPETRIS CHAUVIN, Irene (2014): "La violencia gratuita y el poder de lo falso en César Aira", *Revista de Literatura Chilena* (noviembre) n.º 87, pp. 69-87.
- ESCANDELL, Daniel (2022): *Escrituras hispánicas desde el exocanon*. Madrid: Iberoamericana.
- ESTRÍN, Laura (1998): *César Aira: el realismo y sus extremos*. Buenos Aires: Ediciones del Valle.
- FERNÁNDEZ DELLA BARCA, Nancy (2000): *Narraciones viajeras, César Aira y Juan José Saer*. Buenos Aires: Biblos.
- GAMERRO, Carlos (2014): "Cuatro versiones de Moreira", *Cuadernos LIRICO*, n.º 10. <<http://journals.openedition.org/lirico/1704>>
- GARCÍA, Mariano (2006): *Degeneraciones textuales, los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1988): *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1998): "La imagen: lo semiótico, lo real, lo imaginario", *Sociocriticism* vol. XII, 1-2. Montpellier: Université Paul Valéry, pp. 117-137.
- GUBERN, Román (2007): *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama.
- HORNE, Luz (2011): *Literaturas reales: transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- HUTCHEON, Linda (1995): *Irony's Edge: the Theory and Politics of Irony*. London-New York: Routledge.
- KOHAN, Martín (2005): "Lo más breve de lo breve: las novelas ínfimas de César Aira", en Michel Lafon (ed.), *César Aira: une révolution. Tigre /Hors serie*. CERHIUS U.Grenoble 3.
- KOHAN, Martín (2021): "Otra novela política de César Aira", *Revista Amerika*, n.º 21. <<https://journals.openedition.org/amerika/13273>>
- LADDAGA, Reinaldo (2001): "Una literatura para la clase media. Notas sobre César Aira", *Hispanamérica*, año XXX, n.º 88, pp. 37-48.
- LADDAGA, Reinaldo (2007): *Espectáculos de realidad*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- LUDMER, Josefina (2010): *Aquí, América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2004): "Nuevos regímenes de visualidad y des-centramientos culturales", en L. Rodríguez-Carranza y M. Nagle (eds.), *Reescrituras. Texto y teoría: estudios culturales* 33. Amsterdam/New York: Editions Rodopi, pp. 19-40.
- McHALE, Brian (1987): *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge.
- MITCHELL, W.J.T. (1994): *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- MONTALDO, Graciela (1998): "Borges, Aira, y la literatura para multitudes", *Boletín 6 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*.
- MONTALDO, Graciela (2005): "Un caso para el olvido: estéticas bizarras en la Argentina", *Revista El Matadero*, segunda época, n.º 3. Corregidor: Universidad de Buenos Aires, pp. 37-50.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2007): "Ni apocalípticos ni integrados: medios audiovisuales en tres narradores del sur de América", *Revista Iberoamericana*, n.º 221, Octubre-Diciembre. University of Pittsburgh, pp. 887-904.

- MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2008): "Aira y los airianos: literatura argentina y cultura masiva desde los noventa", en J. Montoya Juárez y A. Esteban (eds.), *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp. 51-75.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2013): *Narrativas del simulacro: videocultura, tecnología y literatura en Argentina y Uruguay*. Murcia: Editum.
- NOEMI, Daniel (2004): *Leer la pobreza en América Latina: literatura y velocidad*. Santiago: Cuarto Propio.
- PRIETO, Julio (2005): "Vanguardia y mala literatura: de Macedonio a César Aira", en M. Lafon, C. Breuil y M. Remon-Raillard (eds.), *César Aira, une révolution*, Tigre, número hors série, Université Stendhal-Grenoble III, pp. 181-194.
- PRIETO, Martín (2006): *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- PUJANTE, Pedro (2018): *La autoficción fantástica: el yo imaginario e irreal en César Aira y Mario Bellatin* (Tesis doctoral). Universidad de Murcia.
- RIVEIRO, María Belén (2020): *La trayectoria de César Aira: la conformación de un centro descentrado en el campo literario de la ciudad de Buenos Aires, 1981-2001* (Tesis doctoral). Buenos Aires: Instituto Gino Germani.
- RIVEIRO, María Belén (2021): "Un ejercicio de sociología de la literatura: la trayectoria temprana de César Aira (1970-1980, Buenos Aires)", *Revista Pilquen*. vol. 24, n.º 2 (mayo / junio). <https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-31232021000200007>
- ROLLE, Carolina (2017): *Buenos Aires transmedial: los barrios de Cucurto, Casas e Incardona*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- SANTOS, Lidia (2004): *Kitsch tropical: los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- STRAFACCE, Ricardo (2008): *Oswaldo Lamborghini. Una biografía*. Buenos Aires: Mansalva.
- SUBIRATS, Eduardo (2005): *Las estrategias del espectáculo: Tres ensayos sobre Estética y Teoría crítica*. Murcia: Cendeac-infralevés.
- VILLANUEVA, Graciela (2017): "'Cosas raras': el juego del hermetismo en la ficción de César Aira", *Cuadernos LIRICO*, 17. <hal-01818004>
- WAGNER, Peter (1996): "Ekphrasis, Iconotexts and Intermediality: the State of the Arts", en P. Wagner (ed.), *Icons, Texts, Iconotexts*. Berlín-New York: Walter de Gruyter, pp. 1-41.

“¿Cómo podría existir una literatura en el extranjero?”. Un estudio de la obra de César Aira a partir de las traducciones al francés (Francia, 1988-2021)

MARÍA BELÉN RIVEIRO

INTRODUCCIÓN: “ENTENDER UNA NOVELA ARGENTINA SIN SER ARGENTINO”

“César Aira llegó a los 100” titula la revista de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno de Buenos Aires. El centenario se refiere a un mojón en la característica prolífica producción de Aira: en 2018 supera los cien títulos publicados. Menos conocido es que la proliferación de libros también alcanza la labor de Aira como traductor. Esta tarea, que suele mencionarse como dato de color en solapas y contratapas,¹ acompaña a Aira en su trayectoria como escritor, desde sus inicios como inédito² cuando traduce títulos de Ciencias Sociales como *Antropología social y modelos de lenguaje* de Edwin Ardener (1976, Paidós) hasta la convocatoria que recibe para participar de la colección “Shakespeare por escritores” publicada por la editorial Norma y dirigida por Marcelo Cohen para la que traduce *Cimbelino* en el año 2000. Desde temprano Aira entrelaza ambas actividades, como traductor y como escritor, al postular la concepción de la literatura como una lengua extranjera: “Cuando leo por placer lo hago exclusivamente en idioma no castellano. Los escritores tienen que establecer distancia con su lengua para luego escribir como si ella fuera extranjera” (Aira 1985: 10).³ Aira insiste en estas ideas cuando afirma la imposibilidad de la traducción en una de las primeras traducciones publicadas en Francia:

La traducción, que tanto les gusta y les importa a los franceses... además, es inútil. ¿Cómo podría existir una literatura en el extranjero? ¿No es absurdo? ¿No equivaldría a invertir y deshacer lo que hizo literaria a la literatura? Y aunque no fuera así, ¿cómo creer que un francés podría entender una novela argentina sin ser argentino? ¿Y los sobreentendidos? Escribir sin sobreentendidos es condenarse a la

1. Cabe destacar el trabajo final de posgrado de especialización en traducción literaria de Aixa Zlatar abocado a la figura del traductor que construye Aira mediante el análisis de tres fuentes: sus enunciacines en entrevistas y ensayos, su obra de traducción publicada y su obra de ficción. Véase, Zlatar 2018.

2. Se trabajan los intentos de Aira para publicar sus libros por primera vez en los años setenta en Riveiro 2021b.

3. Cuando en este artículo se citan textos de Aira se decide, en el caso de los libros, incluir tras el apellido, parte del título para diferenciarlos de citas de entrevistas y textos de publicaciones periódicas de su autoría.

explicación. Y cuando los sobreentendidos se hacen universales, dejan de ser sobreentendidos. En una gran cultura como la francesa, tan apegada a la universalidad, se hace difícil encontrar verdaderos sobreentendidos. De ahí que la literatura francesa haya decaído en explicación y razonabilidad (Aira 1991: 63).

Y mientras que este argumento sobre la imposibilidad de la literatura traducida parece un elemento más del desparpajo del estilo de Aira, los estudiosos de la circulación internacional de la literatura coinciden en afirmar la multiplicación de obstáculos que algunas obras y autores han de sortear para acceder a la traducción de sus libros. El acceso a la universalidad y a la traducción está distribuido de manera inequitativa entre culturas, regiones geográficas e idiomáticas (Sapiro 2008: 200). El idioma castellano y la literatura argentina se hallan en las periferias de la geografía internacional de la literatura frente al lugar hipercentral del inglés (Heilbron y Sapiro 2007), a la gran fuerza cultural relativa que ejerce España como centro de la producción cultural de lengua castellana (Dujovne 2020: 20) y a la orientación del mercado editorial argentino hacia lo nacional (Szpilbarg 2019).

A las barreras anteriores, se suma para el caso de Aira la opacidad de su literatura tal como la crítica coincide en caracterizarla. Sus libros “resisten a la comprensión instantánea” (Pollmann 1991: 177), su literatura resulta “ininteligible” (Montaldo 1998: 14) y “misteriosa e inasible” (Raillard 1999: 380) y dispara un interrogante imposible “¿cómo describir entonces una literatura que se resiste a cualquier principio de orden y diferenciación?” (Speranza 2001: 8) cuya respuesta llega a ser que Aira es una “anomalía” (Vanoli 2011). Aquello que expresa el poeta William Wordsworth parece pertinente para pensar el proyecto de Aira: “todo Autor, siempre y cuando sea genial y al mismo tiempo *original*, tiene la tarea de *crear* el gusto para apreciarlo: así fue y seguirá siendo” (1932: 814).⁴ Esta resistencia de su literatura que exige una disposición estética particular y la maestría de determinados códigos (Bourdieu 2000) supone adicionales obstáculos para una empresa costosa y riesgosa como la traducción.

A pesar de todos estos obstáculos, la obra de Aira se internacionaliza desde fines de los años noventa y con mayor velocidad a partir de los inicios del siglo XXI. Entre 1988 y 2021 identifiqué que se publican 136 traducciones de libros de Aira a 25 idiomas. Desde 2000 no pasa un año sin que se traduzca uno de sus títulos y para la segunda década del siglo XXI la frecuencia no solo se mantiene, sino que además se acelera. Es el cuarto autor más elegido –tras Julio Cortázar, Roberto Arlt y Ricardo Piglia– para solicitar el subsidio para la traducción que otorga el estado argentino a editoriales extranjeras mediante el Programa Sur, creado en 2010 por el estado argentino tras su participación en la Feria de Frankfurt como invitado de honor.⁵

El presente capítulo se propone analizar cómo fue posible la internacionalización de la obra de Aira y los modos en que se sortearon las barreras a la circulación internacional anteriores. Para ello el foco estará en las traducciones al francés de libros de Aira. Esto se debe a dos razones: es el primer idioma al que se lo traduce y ocupa el segundo lugar en los idiomas al que con más frecuencia se lo traduce (después del

4. “Every Author, as far as he is *great* and at the same time *original*, has had the task of creating the taste by which he is to be enjoyed: so has it been, so will it continue to be” La traducción es mía como en todos los fragmentos citados cuya lengua original son el francés y el inglés, salvo que cuenten con traducción previa, lo que será aclarado en cada caso.

5. Para un análisis del programa y su historia, véase la cuarta parte del libro de Szpilbarg (2019: 235-296).

inglés con 30 traducciones, en el caso del francés son 23 y el que le sigue es el alemán con 15).⁶ Lo temprano de las traducciones permite explorar cómo se introduce a un escritor que todavía no cuenta con una obra internacionalizada y la cantidad de traducciones habilita un análisis diacrónico y comparativo entre editoriales, traductores y otros actores que intervienen en este proceso. Los subtítulos que organizan el capítulo y el foco del análisis son los primeros títulos que cada editorial francesa incorpora de Aira a su catálogo. A fin de exponer de manera clara la cronología de las traducciones, agregó un cuadro que detalla el año de publicación, la editorial y el o la traductora.

Este trabajo se basa en la confección de un corpus con traducciones de libros de Aira. Para ello consulto diversas fuentes que buscan complementarse, aunque no pretende ser un trabajo completamente exhaustivo. En particular reviso las bases de datos de ISBN de los países que habilitan su revisión, las bases de Index Translationum de la Unesco, la base de datos WorldCat, la biblioteca personal de Ricardo Strafacce,⁷ la página de Facebook Todo Aira –donde se comparten noticias del escritor desde distintas partes del mundo– y, en particular para el caso de las traducciones al francés, la biblioteca de la Alianza francesa de Buenos Aires, el catálogo publicado por Christian Bourgois Éditeur para el quincuagésimo aniversario de la editorial y el catálogo digital de la Bibliothèque Nationale de France. Reconstruyo la cronología de las traducciones e identifico el año de publicación (y el año de edición original del título, así como posteriores reediciones), la editorial (tanto la francesa encargada de la traducción como aquella en la que aparece el título originalmente y su país), el o la traductora, y la intervención de otros actores que posibilitan la traducción (como agentes literarios o programas estatales). Analizo los títulos traducidos mediante dos dimensiones principales: las decisiones de traducción y la materialidad del libro. En relación con la primera, indago y comparo los modos en que se resuelven ciertos elementos que refieren a los sobreentendidos mencionados en la cita anterior de Aira⁸ y la inclusión de notas de traductor (y otras intervenciones de su autoría como paratextos). En referencia a la materialidad del libro, me enfoco en su diseño (tapa, contratapa, solapa), los paratextos y el lugar que ocupa el título en la editorial (como su incorporación en colecciones preexistentes). A fin de enriquecer estos datos con los sentidos que se construyen alrededor de esta obra traducida, exploro su recepción. Reviso publicaciones periódicas, *La Quinzaine Littéraire* y *Le Monde*, en busca de reseñas de libros de Aira. Se complementan los datos recabados con una revisión bibliográfica en torno al campo editorial francés y, en particular, a la historia de la traducción de literatura latinoamericana en Francia.⁹

6. Estudio el caso de las traducciones al inglés en el capítulo “La internacionalización de la literatura: un estudio de las traducciones al inglés de obras de César Aira (1998-2020)” para una compilación en prensa sobre el campo editorial argentino dirigida por Daniela Szpilbarg y Ezequiel Saferstein.

7. Strafacce, a quien Aira conoce cuando el primero investiga sobre la vida de Osvaldo Lamborghini para la biografía que publica en 2008 (*Osvaldo Lamborghini, una biografía*. Buenos Aires: Mansalva), cuenta con la obra completa, y en primeras ediciones, de Aira además de numerosas traducciones de sus títulos. En 2018 publica *César Aira, un catálogo* (Buenos Aires: Mansalva).

8. Cabe aclarar que el análisis de las diversas resoluciones propuestas por las traducciones no se realiza desde una mirada evaluativa en búsqueda de una propuesta correcta ni del estilo de los traductores, lo que requiere explorar el resto de su obra traducida. El análisis comparativo busca indagar si y cómo estas decisiones se modifican a lo largo del tiempo y explorar posibles explicaciones para ello.

9. El presente busca ser un aporte a la historia de las traducciones al francés de literatura argentina publicadas en Francia. Al respecto contamos con diversos estudios: Molloy 1972; Villegas 2007; Poupaud 2008; Moulin Civil, Olivier y Orecchia Havas 2012; Béhar y Camenen 2020; y Guerrero y Camenen 2021.

1988. LA ROBE ROSE, LES BREBIS. MAURICE NADEAU

En abril de 1986, la joven editorial argentina Ada Korn firma un contrato con la editorial francesa Les Lettres Nouvelles de Maurice Nadeau en la que cede los derechos de traducción al francés de *El vestido rosa* y *Las ovejas*, libro de Aira que publica dos años antes, cuando se funda la editorial. *La robe rose* y *Les brebis* se publica en 1988 en Francia. El Centre National des Lettres patrocina la publicación. La traductora, Sylvie Koller, “propuso el libro a Nadeau” (1989: 173), como señala Marcelo Sztrum, argentino residente en Francia en una temprana reseña –escrita en castellano– de la traducción que se publica en la *Revista Río de la Plata. Culturas*.¹⁰

La editorial de origen que busca hacer circular sus títulos en el extranjero,¹¹ la editorial de destino que realiza la apuesta por un escritor desconocido, un organismo estatal que financia parte de este proyecto, la traductora que acerca al autor a la editorial, el reseñista que produce sentido y comparte información en torno a la obra y al autor, todos estos actores son necesarios para posibilitar la primera traducción de la obra de Aira. Sztrum, que cree en el valor de la literatura de Aira, resalta con asombro contrariado que su “ausencia (...) de toda mención en Les Belles Étrangères¹² consagrada a Argentina, en febrero de 1988 resultó flagrante” (1989: 173). Esta ausencia junto con la reconstrucción anterior de todos los actores mencionados permite vislumbrar el complejo esfuerzo de introducir a un autor en un campo literario extranjero, un fenómeno que no puede explicarse solamente por las características intrínsecas del autor o de su obra.

El editor Maurice Nadeau, con una amplia trayectoria en sellos como Julliard y Denoël, funda su propia editorial en 1976 con el nombre de Les Lettres Nouvelles. Ubicada en la zona de la producción restringida del campo literario francés, la editorial se caracteriza por sus apuestas literarias novedosas y por la incorporación de traducciones al catálogo lo que lleva a la acumulación de capital simbólico (Sapiro 2008: 181). La tapa de *La robe rose*... hace posible reconocer su pertenencia a la editorial. Comparte la estética de otros títulos: el fondo es de un mismo color, en la esquina superior izquierda –al lado de su nombre– hay una foto de Aira, por debajo, el título y, por último, el nombre de la traductora. En el borde de abajo centrado, el nombre del editor.

Maurice Nadeau, junto con François Erval, funda en 1966 la publicación *La Quinzaine Littéraire* donde se reseña *La robe rose*... Además, se publicita el libro que aparece en el recuadro de “La Quinzaine recommande”. La reseña escrita por Jacques Fressard (1988), especializado en la literatura hispanoamericana, identifica tres tradiciones: la literatura argentina del siglo XIX y comienzos del siglo XX –como *Una excursión a los indios ranqueles* (Lucio V. Mansilla, 1870) y *Don Segundo Sombra*

10. Publicación fundada solo tres años antes, en 1986, y editada por el Centro de Estudios de Literaturas y Civilizaciones del Río de la Plata.

11. Vale mencionar que Ada Korn tiene la práctica de enviar con regularidad los títulos de su catálogo a bibliotecas de universidades extranjeras.

12. Les Belles Étrangères son festivales literarios organizados por el mencionado Centre National des Lettres (convertido en 1993 en el Centre National du Livre), dependiente del Ministerio de Cultura, entre 1987 hasta 2010. Participan del evento de 1988 Gloria Alcorta, Silvia Baron-Supervielle, Hector Bianciotti, Mario Goloboff, Beatriz Guido, y Juan José Saer, entre otros. Explorar en la trayectoria de estos escritores permite comenzar a explicar los criterios para la selección. La gran mayoría de estos autores comparten dos características: residen en París al momento del evento y tienen al menos un título traducido al francés.

(Ricardo Güiraldes, 1926)–, clásicos de la literatura universal como *Las mil y una noches* y Lewis Carroll, y un autor central para la literatura argentina, sobre todo en Francia, como Jorge Luis Borges. Esta última mención es central porque tras su paso consagradorio en París –el meridiano de Greenwich literario (Casanova 2001)–, Borges afianza su prestigio internacional.¹³ Fressard afirma que Aira retoma sus arquetipos para distanciarse y deconstruirlos con una sonrisa y definir una nueva poesía.

La reseña sostiene la existencia de este linaje, pero no menciona una cita literal de “Nueva refutación del tiempo” –publicado en *Otras inquisiciones*, Emecé, 1952– de Borges que cierra *Las ovejas*, solo reemplazando los nombres de filósofos por los de las ovejas que son las protagonistas del relato de Aira. En la traducción tampoco parece advertirse este hecho porque no se retoma la versión francesa del cuento de Borges, publicado por primera vez en *Les temps modernes*. Incorporo un ejemplo a modo de ilustración: el cuento de Borges dice “he acumulado transcripciones de los apologistas del idealismo” (Borges 1952: 224) que Aira reformula como “He acumulado transcripciones del idealismo ovino (Aira *El vestido* 1984: 152) pero las traducciones al francés son distintas: “J’ai accumulé *les extraits des apologistes de l’idéisme*” (Borges 1957: 191) y “J’ai accumulé *des transcriptions de l’idéisme ovin*” (Aira 1988: 152).

Otras referencias que no se mantienen en la traducción son el lugar donde ocurren los eventos de la historia que, en la versión francesa, aparece como “La Pensée”, la traducción de “El Pensamiento”. Pero en lugar de un juego conceptual con el espacio, El Pensamiento es un pueblo real cercano a Coronel Pringles, donde nace Aira y donde sus abuelos tienen un almacén de ramos generales.¹⁴ En este mismo sentido, Sztrum reprocha la traducción del apellido de uno de los personajes de *El vestido rosa*, Asís, por “el tan marcado por la tradición bucólica Acis” porque “hace perder a la polisemia del personaje la irrisión de una intervención bastante directa en el campo literario argentino, donde el turco (Jorge) Asís es un conocidísimo –y controvertido– autor de best-sellers” (Sztrum 1989: 174). Aunque esta interpretación pueda no ser la única, la decisión de la traductora le sobreimprime otra. No obstante, cabe mencionar que no se agregan notas del traductor donde se podría optar por explicar menciones como a “las tropas de Roca” (Aira 1984: 45)¹⁵ que, en su reseña, Fressard sí explicita como una mención a la Campaña del Desierto. Por último, una decisión editorial que desdibuja rasgos particulares de la obra de Aira es la omisión de la fecha de fin de escritura, que aparece en la gran mayoría de sus títulos. Lo hace en los dos relatos traducidos.¹⁶

13. Para un estudio detallado de la recepción temprana de Borges en Francia, desde una mirada comparativa con el caso de Estados Unidos, véase Wijnterp 2015.

14. Aira sitúa varias de sus historias tanto en Pringles como en El Pensamiento o en el barrio de Flores, donde reside en la actualidad. Estas menciones a escenarios e incluso a personajes de su vida cotidiana no son centrales para la comprensión de los libros, pero su repetición define un universo particular a lo largo de su obra (Riveiro 2020).

15. “Des troupes de Roca” (Aira 1988: 46).

16. Por ello la contratapa del libro original afirma “*Las ovejas* fue la primera novela que Aira escribió” aunque no es la primera publicada.

1991. NOUVELLES IMPRESSIONS DU PETIT MAROC. MEET

Si bien cuando Les Belles Étrangères se consagra a las letras argentinas en 1988 no invitan a César Aira, el evento sí parece capturar la atención de editores locales porque se registra un aumento de traducciones de autores argentinos (Poupaud 2008: 243). En los años ochenta la mayoría de las traducciones al castellano publicadas en Francia se explican por libros de autores españoles. Aunque existe interés por la literatura latinoamericana, como resabio del éxito del boom de los años sesenta, la mirada está puesta en particular en España por la transición democrática tras el fin del franquismo, una nueva generación de escritores sumado a factores como el éxito de las traducciones de Manuel Vázquez Montalbán y elementos extraliterarios como el ingreso de España a la Unión Europea en 1986 (Poupaud 2008).

En este contexto Aira recibe la invitación para participar de una estancia en la Maison des écrivains étrangers et des traducteurs de Saint-Nazaire (MEET) cuyo resultado es la publicación bilingüe de *Nouvelles impressions du petit Maroc* al año siguiente en 1991. MEET es una institución fundada en 1987 con el apoyo de la municipalidad de Saint-Nazaire y del Centre National du Livre.¹⁷ Un jurado escoge a los escritores para una residencia creativa de ocho semanas. El resultado es un libro que publica la misma institución para contribuir a la disponibilidad de los escritores y de su obra, tal como explican las solapas junto con la mención de otros de los títulos de la colección.¹⁸ Las tapas comparten una estética: fondo de un solo color, el título del libro y el nombre del autor en la parte superior centrados y encuadrados en un color contrastante y por debajo (con ese mismo formato), el nombre de la institución y del traductor. El traductor del texto de Aira es Christophe Josse, encargado de otros títulos de esa misma colección.¹⁹

El libro incluye una entrevista que le realiza a Aira el escritor y periodista Bernard Bretonnière, que cumple ese rol en varios títulos de esta serie. Y este intercambio, que funciona como una especie de presentación de Aira ante el público lector francés, no parece aportar a la legibilidad de su obra. El interrogante que abre el cuestionario es por la primera novela de Aira traducida al francés. Bretonnière indaga sobre la posibilidad de un paralelo entre el vestido del cuento y el arte a lo que Aira contesta “No pensé en esa metáfora, ni en ninguna otra” (Aira *Nouvelles impressions* 1991: 69).²⁰ Este tipo de interacción no es excepcional sino que marca el ritmo del intercambio²¹ que llega al paroxismo cuando el entrevistador nota cierta herejía en contradecir a clásicos de Francia y al resaltar la contradicción interna: “Usted contradijo a Degas y a Flaubert y está en todo su derecho, pero ahora se encuentra preso en la trampa

17. Para una reconstrucción de la historia de la MEET, véase Bernard 2019.

18. En el caso de *Nouvelles...* aparecen, entre otros, *La première valle* de Harry Laus (Brasil), *Une rencontre à Saint Nazaire* del argentino Piglia, *Hommes sans mots* del uruguayo Miguel Ángel Campodonico y *Variations* del argentino Hugo Gola.

19. Menciona algunas de ellos: *Le groupe de Barcelone* de Luis Goytisolo, España, 1990; *Affaires classées* de Ricardo Prieto, Uruguay, 1995; *Encore un air sinistre* de Salvatore Maldera Sattori, Venezuela, 2002; y *Les Pétroglyphes* de Rodrigo Soto, Costa Rica, 2003.

20. El libro publica la entrevista en francés solamente. Las citas en castellano corresponden a la traducción publicada por la revista *Präuse*: Aira, César (2019): “Conversación con César Aira - Bernard Bretonnière. Traducción de Rafael Arce”, en *Präuse*. <<https://revistaprause.blogspot.com/2019/11/conversacion-con-cesar-aira-bernard.html>> (24-03-2022).

21. Ello mismo se puede identificar en las entrevistas que da Aira a publicaciones argentinas (Riveiro 2019).

de sus propias paradojas” (Bretonnière en Aira 1991: 76). En sus respuestas, Aira explicita su estilo: “¡Y está bien! Es la prueba de que nosotros no buscamos alcanzar una verdad. No siento la necesidad de sostener tesis” (Aira 1991: 76). Al contraponerle sus ideas a aquellas de Degas, el argentino responde: “Prefiero las ideas felices que no pertenezcan a pensadores graves y razonables que buscan la verdad. El arte es lo contrario del pensamiento serio, es un juego del pensamiento, un juego sin consecuencia, irresponsable, extraño a la ciencia. ¡Por suerte! También podemos tener razón ambos, Degas y yo” (Aira 1991: 69-70).

Este intercambio que profundiza la opacidad de la obra de Aira podría obstaculizar su circulación en un país extranjero, pero cabe mencionar que la concepción de la literatura, así como del arte, como una experiencia que escapa las categorías de la comprensión y que se resiste a ser inteligible es una interpretación bastante usual (Bourdieu 2005). En lugar de quebrar puentes, esta primera experiencia de Aira en Saint-Nazaire abre la posibilidad para otros intercambios. En 1991 regresa para participar del evento “La literatura de Río de La Plata. Rencontres internationales” y en 1997 el primer número de la revista de esta misma institución traduce un fragmento de *El llanto*. La traducción del texto, que aparece en esta edición bilingüe, está a cargo de Michel Lafon quien, como veremos, es central para la trayectoria de Aira en Francia.

1992. CANTO CASTRATO. GALLIMARD

Un año después de *Nouvelles...*, en 1992, se traduce *Canto Castrato* en Gallimard en la colección La Nouvelle Croix du Sud. La editorial Gallimard tiene una fuerte tradición de incorporar autores argentinos a su catálogo. Roger Callois, tras viajar a Argentina, funda en Gallimard la colección “Croix du Sud” (1952-1970) dedicada a la literatura sudamericana. Publica a autores como Borges, Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante y Mario Vargas Llosa, entre otros. Veinte años después del cierre de esa colección, Severo Sarduy –escritor cubano residente en París– propone en Gallimard, donde trabaja, revisar esa tradición. Así se crea una nueva colección titulada La Nouvelle Croix du Sud (1991-1995) para “poner en tela de juicio el aspecto pedagógico del latinoamericanismo de Caillois” y “ampliar” y “actualizar la percepción que se podía tener de la literatura latinoamericana (...) editando autores anteriores o posteriores al boom” (Guerrero en Mengual Catalá 2017: 49).²² Aira parece una elección oportuna para esta propuesta como queda claro en sus comentarios en torno al boom que, según el autor, solo produce “autores importantes”, sinónimo poco elogioso de “funcionarios del sentido común” (Aira 1986b: 80). Aira escribe sobre Sarduy de manera mucho más laudatoria²³ y los vínculos que los unen incluyen a otros escritores como Arturo Carrera, amigo de la infancia de Aira.²⁴ En

22. Resulta interesante cómo el campo editorial mexicano comparte estas preocupaciones. De manera contemporánea, la Dirección de literatura de la Universidad Nacional Autónoma de México reedita un libro de Aira (1994. *El llanto*) en la colección “Rayuela Internacional”, que busca editar escritores latinoamericanos posteriores al boom a modo de presentación al lector mexicano.

23. Véase Aira 1988. El artículo se reedita en la compilación Aira, César (2020): *La ola que lee. Artículos y reseñas. 1981-2010*. Barcelona: Literatura Random House.

24. Sarduy, por ejemplo, escribe el prólogo de *Retratos para un albañil adolescente & Telones zurcidos para títeres con himen* de Arturo Carrera y Emeterio Cerro publicado en 1988 (Buenos Aires: Último Reino).

este contexto aparece *Canto Castrato* en Gallimard. La tapa es roja como el resto de los títulos de la colección. El nombre del autor está centrado en el medio de la tapa en blanco. Abajo en negro, el título. Y en el borde de abajo centrado, el nombre de la colección y, por último, el nombre de la editorial. En la contratapa se anticipa que “sus obras recientes van a publicarse en la Nouvelle Croix du Sud”. No obstante, solo vuelve a aparecer con la traducción de *Ema, la cautiva* en 1994.

El encargado de ambas traducciones es Gabriel Iaculli, quien comienza a trabajar con Sarduy en Seuil como lector de manuscritos en castellano.²⁵ *Ema, la captive* incluye un párrafo escrito por Iaculli donde advierte sobre la nacionalidad de Aira y en especial sobre su ciudad de nacimiento, Pringles, un paraje desolado al que adjudica el caudal de invención de la literatura de Aira.²⁶ La contratapa enfatiza esta idea como “caprichos de la imaginación”²⁷ que conviven con el tema realista de la cautiva, un tópico de la historia literaria argentina.

Cuando inicia la colección en la que se incorpora Aira, Sarduy padece de la enfermedad que lleva a su fallecimiento en 1993. La colección no logra fortalecerse, pero llegan a publicar los títulos planeados. De ello se hace cargo Gustavo Guerrero, formado en la labor editorial con Sarduy. Estas transformaciones pueden explicar que solo se publicara un título más de Aira y que cambie la estética de las tapas a partir de 1993. Lejos del rojo de las anteriores, el fondo es de un solo color bien claro y en el borde de arriba un recorte de *La jungla* de Wifredo Lam de 1943, una obra que recuerda más a la apuesta estética del boom de literatura dado que conjuga la influencia de los surrealistas franceses con temáticas realistas de América Latina como la esclavitud y el colonialismo en Cuba. Debajo centrado el autor en negro tras lo cual aparece el título en rojo. En el borde de abajo, el nombre de la colección y debajo la editorial.

Guerrero sostiene que “el fracaso de la Nueva Cruz del Sur me sirvió para entender que ya no se podía seguir defendiendo el principio de una colección latinoamericana al margen de las colecciones generales de literaturas extranjeras, como *Du Monde Entier*” (Guerrero en Mengual Catalá 2017: 50). La propuesta de Sarduy queda paralizada entre “un criterio de literariedad ‘pura’ o de ficcionalización radical” y “un deseo que hace de la literatura traducida una empresa de funambulista y que se fustiga a menudo injustamente como mero exotismo” (Camenen 2021: 209). Las reseñas de *Canto Castrato* notan esta apuesta de Sarduy por la “literariedad pura” en Aira al describirlo como un novelista de la perplejidad cuyo pastiche visual, lúdico y frivolidad literaria recuerdan a la escritora Karen Blixen que comparte su talento del relato (Koller 1992: 16).²⁸

Tras declarar el fracaso de La Nouvelle Croix du Sud, Guerrero se embarca en recuperar el fondo editorial, publicar nuevas traducciones de autores clásicos e incorporar a autores consagrados y recientes (Guerrero en Mengual Catalá 2017). La

25. Iaculli, traduce otros títulos para la editorial como *El llano en llamas* de Juan Rulfo (2001), y reflexiona sobre su trayectoria en <<http://www.newspanishbooks.fr/interview/gabriel-iaculli>> (01-03-2022).

26. Aira abona esta idea al presentar a Pringles como “páramo cultural” en donde espera con “ansias la hora de partir a Buenos Aires” en búsqueda de compañía para producir arte y literatura. “I viewed Pringles as a cultural wasteland and isolated myself, anxiously awaiting the hour I could leave for Buenos Aires in search of better ways of writing and making art” (Aira 2019).

27. “Caprices de l’imagination”.

28. Esta mención resulta elocuente dado que Aira escribe de Blixen que es “una autora exquisita, intrincada, desdeñosamente ajena a modas y realismos” (Aira 1986a: 76).

figura de Aira no parece cumplir con ninguno de estos requisitos por lo que su obra, tras su paso por Gallimard –una de las grandes editoriales que consagra parte de su catálogo a traducciones y que concentra la mayor cantidad de títulos del castellano (Poupaud 2008: 250)–, vira hacia editoriales más pequeñas en un momento en que “los grandes descubrimientos, o, digamos, las apuestas editoriales más atrevidas y arriesgadas vienen en realidad de estas editoriales más modestas, y también más frágiles” (Benmiloud 2015: 132-133).

2000. LES LARMES. ANDRÉ DIMANCHE ÉDITEUR

En 1997 aparecen dos textos breves de Aira en publicaciones periódicas francesas. El relato “Cecil Taylor” en un número ya no dedicado a la literatura argentina, latinoamericana o extranjera sino al jazz y la literatura de *Europe. revue littéraire mensuelle*, fundada en 1923 y publicada con el apoyo del Centre National du Livre. Esta traducción al francés aparece antes de que una editorial argentina editara el relato en formato de libro.²⁹ La traducción está a cargo de Hubert Stérin y del antes mencionado Sztrum. El segundo texto es un fragmento de *El llanto* traducido por Michel Lafon para el primer número de la revista de la MEET. Se puede entender como un anticipo dado que en 2000 André Dimanche Éditeur publica la novela –y las siguientes cuatro traducciones de títulos de Aira–³⁰ y Lafon se convierte en el traductor de su obra hasta el momento de fallecimiento del primero.³¹

André Dimanche es una editorial fundada a comienzos de los años ochenta con plaquetas de la colección L’Atelier Blanc, que pasa a publicar poesía bajo el nombre Éditions Ryôan-Ji, y luego incorpora ensayos sobre arte y documentos sonoros y, para fines de los años noventa, obras en prosa como novelas de los argentinos Ricardo Piglia (*Argent brûlé*, 2001) y las de Aira. Estas últimas se pueden reconocer por sus características tapas rojas que, a diferencia de la mayor parte de los libros citados, no incluyen el nombre del traductor. Uno de los rasgos salientes del perfil de la editorial es su apuesta por la experimentación y la innovación que lleva a calificarla como “inclasificable” (Paire 2002).³²

El traductor de todos estos títulos es Michel Lafon cuyo estilo es característico a lo largo de los libros. Emplea notas de traductor explicatorias respecto del contexto. A modo de ilustración, en *Les larmes* (2000) cuando se menciona “Ezeiza” aclara que es un aeropuerto, y cuando Aira realiza un juego de palabras con el nombre

29. La escritura del relato comienza como un ejercicio compartido con su amigo Osvaldo Lamborghini, se proponen escribir un texto cada uno que abra con la misma anécdota (Strafacce 2008: 734). “Cecil Taylor” se publica por primera vez en la revista *Fin de siglo* en 1988. En formato de libro en Argentina aparece en 2011 en la editorial Mansalva con correcciones menores. Lo incluye Juan Forn en la antología *Buenos Aires. Una antología de nueva ficción argentina* (1992. Barcelona: Anagrama). Después forma parte de la antología organizada por Héctor Libertella, *11 relatos argentinos del siglo XX (una antología alternativa)*, de la Editorial Perfil (1997. Buenos Aires).

30. Cuando los libros de Aira pasan a ser traducidos por Christian Bourgois, la editorial Actes Sud reedita en su colección Babel de libros de bolsillo algunos de los títulos publicados por André Dimanche: *Les larmes* (2007), *La guerre des gymnases* (2008) y *La princesse Printemps* (2010).

31. Lafon fallece en 2014 y ese mismo año Aira escribe un texto elegíaco a su “amigo” de quien destaca su “erudición lúdica” (Aira 2014: 17).

32. “L’inclassable”. Resulta interesante que esa es la misma manera como se lo suele conceptualizar a Aira, como se vio antes.

de un personaje y un pronombre demostrativo se mantiene el original y se opta por explicarlo en francés. Sin embargo, la contratapa no realiza aclaraciones. Por ejemplo, menciona que aparece en el relato un personaje que es el primer ministro argentino (aunque no existe tal cargo político en la realidad del país). En lugar de ello, marca la tensión entre el juego y lo serio, entre el desparpajo de un personaje que es un perro que habla y la posibilidad de leer el relato como un manifiesto poético. Una reseña del libro mantiene esta tensión entre la recuperación de la dimensión imaginativa de la literatura ante un panorama de realismo desgastado y herencias pesadas como las de Borges y Cortázar,³³ y la referencia a la actualidad argentina en clave de una fábula familiar (Fressard 2000: 11).

Cuando en 2005 los libros de Aira pasan a Christian Bourgois Éditeur empieza a constar la mediación de Michael Gaeb, agente literario que trabaja con Aira desde 2003 encargado de la publicación de sus libros en el extranjero.³⁴ Mientras que el agente literario es una figura del campo editorial cuyo peso relativo es cada vez más fuerte (Thompson 2010), en la circulación de Aira en Francia, Lafon cumple esa tarea:³⁵ escoge los títulos, se mantiene como traductor más allá del cambio de editoriales³⁶ y aporta a la recepción de los libros al organizar eventos y estudios sobre Aira.³⁷

2005. LES NUITS DE FLORES. CHRISTIAN BOURGOIS ÉDITEUR

“¿Cómo habría sido la recepción de Roberto Bolaño de haber sido publicado por Le Seuil, o mejor aún, Gallimard, y no por el confidencial –y editor de culto, como para *happy few*– Christian Bourgois?” se pregunta Benmiloud (2015: 141). Gallimard reedita en 2010 las traducciones de las novelas más reconocidas de Bolaño en la colección de bolsillo Folio. En los Estados Unidos primero aparece en New Directions, una editorial con estructura pequeña más parecida a Christian Bourgois, pero allí su rápido éxito lleva a que el sello Farrar, Straus, and Giroux del grupo Macmillan Publishers compre los derechos para editar sus novelas más reconocidas (Pollack 2009). Dada la hipercentralidad del inglés y la dominación de estas grandes editoriales, entre otros factores, Bolaño se convierte en la referencia para la literatura latinoamericana a nivel internacional. Para New Directions y Christian Bourgois,

33. Los escritores argentinos más traducidos al francés según el Index Translationum de la UNESCO.

34. La leyenda aparece en inglés (“Arranged by Michael Gaeb Literary Agency”). Con la publicación de *Prins* se agrega la mediación de la parisina L’Autre agence.

35. “Le doy entera libertad a mi agente alemán (...) En Francia, en la editorial André Dimanche, fue Michel Lafon, el traductor, quien se encargaba de elegir, en una línea estética a lo ‘Tintín’, que tanto le gustaba” explica Aira para *Le Matricule des Anges* (en Contré 2016). Tomo la traducción al castellano de la revista *Penúltima* <<http://revistapenultima.com/elogio-de-una-literatura-relajada-entrevista-a-cesar-aira-inedita-en-castellano-realizada-por-guillaume-contre/>> (15-02-2022). Aira también traduce a Lafon al castellano: *Escribir en colaboración. Historias de dúos de escritores* que Lafon escribe junto con Beenoit Peeters (2008. Rosario: Beatriz Viterbo) y *Una vida de Pierre Menard* (2010. Buenos Aires: Lumen).

36. En 2001 recibe el Prix Rhône-Alpes du Livre de Traduction por su traducción de *Un episodio en la vida del pintor viajero*.

37. Como la compilación de artículos titulada *César Aira, une révolution* (2005. París: Tigre/Hors série) que Lafon dirige junto con Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard y es producto de un coloquio internacional realizado en 2004 dedicado a *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Remon-Raillard (1999. *César Aira o la literatura del continuo*, Grenoble III) y Breuil (2003 *Poétique de la ville dans les romans urbains de César Aira*, Grenoble) dedican sus tesis doctorales a la obra de Aira bajo la dirección de Lafon.

que publican a Aira en la actualidad, la figura ascendente del chileno lo convierte en una referencia central para presentar al argentino. La página de Christian Bourgois propone que “tras el fallecimiento de Bolaño, Aira es uno de los escritores sudamericanos más importantes”.³⁸ La contratapa de *Le testament du magicien ténor* cita a Bolaño: “Si hay actualmente un escritor que escapa a todas las clasificaciones, ese es César Aira (...) Es un excéntrico, pero también es uno de los dos o tres o cuatro mejores escritores de hoy en lengua española” (Bolaño 2005: 136-137).

La comparación con Bolaño alumbra la forma inversa de la trayectoria de Aira: tras pasar por una editorial central como Gallimard, sus libros los traducen editoriales más pequeñas y jóvenes. Christian Bourgois Éditeur es una pequeña editorial fundada en 1966, que acumula capital simbólico, pero no económico a diferencia de Gallimard que detenta ambos. Dedicar una parte nada desdeñable de su catálogo a géneros para un público restringido como ensayo, poesía, teatro y traducciones. “Vuelto independiente”³⁹ en 1992, tras abandonar el conglomerado Les Presses de la cité, aumenta el porcentaje de títulos y de autores traducidos.

Esta editorial trabaja con cuatro traductores para los libros de Aira. Toman decisiones contrastantes que no conservan la línea que Lafon mantiene a lo largo de once títulos. A modo de ilustración, la frase “sonrisa seria” (Aira 1981: 202; 1990: 102; 1997: 48), que aparece a lo largo de la obra de Aira, la traduce Lafon como “sourire serieux” (Aira 1994: 194), como también lo hace Mestre (Aira 2013: 153), pero Martínez-Valls opta por “sourire grave” (Aira 2016: 80). En los títulos traducidos por Lafon hay notas al pie con breves explicaciones de aspectos de particularidades argentinas. En *La Preuve* explica que Caballito y Flores, donde ocurre la acción de la novela, son barrios de Buenos Aires y se agrega que muchas de las historias de Aira transcurren allí. No obstante, estas aclaraciones no abrumen. Otros casos, como la mención a los “tarjeteros” (Aira 1992: 11) –jóvenes que en la calle promocionan y regalan entradas o descuentos a discotecas– se adapta con el sentido más general de un volante –“prospectus” (Aira 2008: 14)–; o se conserva el original, como la mención a una cadena de comida rápida que surge en los años ochenta en Argentina –“Allons au Pumper, dit Lénine” (Aira 2008: 30)–.

Las traducciones de Mestre que preceden a las de Lafon contrastan en tanto no incluye ninguna nota o aclaración. Las traducciones posteriores recortan en gran medida las formas más visibles de intervención del traductor. En relación con los modos de incorporar referencias a la cultura argentina optan por momentos por desestimar la especificidad e implementar un concepto más general. Vasserot reemplaza la mención a la ANSES (Aira 2018: 65) por la institución francesa de la “sécurité sociale” (Aira 2019: 82). Martínez-Valls traduce el término “monobloc” (Aira 2013: 41) –utilizado en Argentina para conjuntos habitacionales, aunque Aira los ubica en la región asiática– por la noción más general de edificio –“inmueble” (Aira 2014: 42)–. En otras ocasiones, se mantienen fieles al original: Vasserot conserva el término “cartoneros” (Aira 2019: 57) y explica en nota del traductor por qué no escoge el neologismo “cartonnier” u otra adaptación. Martínez-Valls preserva la mención a “la parada del 132” (Aira 2013: 86) como “l’arrêt du 132” (Aira 2014: 88), un colectivo cuyo recorrido pasa por el barrio de Flores donde vive Aira pero que la novela ubica en India.

38. “Après la disparition de Roberto Bolaño, il est considéré comme l’un des écrivains sud-américains les plus importants” <<https://bourgoisediteur.fr/auteur/aira-cesar/>> (09-03-2022).

39. “Redevenu indépendant” (Sapiro 2005: 185).

Tampoco se conserva una única estética a lo largo de las publicaciones. Los primeros cuatro libros tienen tapas con obras de los característicos “hombrecitos con sombrero” de Antonio Seguí, artista argentino que vive por décadas en París. Los dos siguientes comparten un mismo estilo con otros títulos del catálogo (fondos de un mismo color con el título y el nombre del autor ocupando la mayor parte de la portada). Los tres títulos siguientes utilizan como fondo una imagen específica (una foto de stock, un fragmento de una obra de Henri Rousseau y otra de Goya, respectivamente) con el nombre del autor y el título de la novela centrados divididos por una línea y todo en minúscula. Los últimos libros tienen como tapa obras de Daniel Horowicz, artista que trabaja con editoriales y en particular con Christian Bourgois –sus obras aparecen en la Collection 1966 de la editorial que celebra su aniversario con la reedición de títulos centrales de su fondo editorial.

El único título que integra una de las colecciones de la editorial es *Cumpleaños* y lo hace en la colección Titres. Comparte la misma tapa lisa en blanco con el nombre del autor en fuentes grandes que ocupan gran parte de la portada y están escritos en vertical. En el centro un cuadrado en un color que contrasta con el fondo, el título del libro. Los títulos están numerados,⁴⁰ el de Aira es el número 132. Son libros de bolsillo que desafían su función como producto derivado o secundario (Bourgois en Roux 1981) y la tapa aclara que son “inéditos”. Este es el primer título de Aira traducido al francés que no es una novela y que se presenta como ensayo (Christian Bourgois Éditeur 2016: 13).⁴¹ Mientras que es un género que constituye un porcentaje muy minoritario en los títulos traducidos de Aira, en Francia no es la última vez que se ocurre.

2014. ALEJANDRA PIZARNIK: UN PUR MÉTIER DE POÈTE. ÉDITIONS DE CORLEVOUR

El vínculo entre Aira y Christian Bourgois es sólido para 2021 –Aira es uno de los autores con más títulos dentro de su catálogo– pero no exclusivo, como sucede en la trayectoria editorial de Aira en Argentina (Riveiro 2021a). En 2014 Éditions de Corlevour, fundada en 2002, edita *Alejandra Pizarnik: un pur métier de poète*. Es la traducción, encargada a Susana Estela Peñalva, de las transcripciones de las clases que Aira dicta en 1996 en el Centro Cultural Ricardo Rojas publicadas por Beatriz Viterbo en 1998. Para la edición, el sello solicita el subsidio del antes mencionado Programa Sur de Apoyo a las Traducciones.

CONCLUSIONES: UNA ALEGRÍA PERMANENTE

En 2014 Aira recibe el premio Roger Caillois, fundado en 1991 por el PEN Club en Francia y la Casa de América Latina en París, uno de los “marcadores del renombre

40. El número uno es *Le fanatisme ou Mahomet le prophète* de Voltaire; el segundo y tercero de Enrique Vila-Matas *Abrégé d'histoire de la littérature portative* y *Enfants sans enfants*; el cuarto, *La littérature nazie en Amérique* de Bolaño.

41. El modo de clasificar a esta obra en el catálogo francés coincide con el formulado por Strafaccé (2018).

creciente de la literatura hispanoamericana en Francia” (Benmiloud 2015: 133). Junto con los estudios universitarios abocados a su obra y las traducciones sostenidas en el tiempo, todo apunta a la consolidación de su presencia en Francia. El análisis de las traducciones de Aira publicadas en Francia permite observar la complejidad del proceso de traducción de un autor y los numerosos actores que participan de este proceso. Mientras que las editoriales de origen no constituyen un factor explicativo en la elección de las obras, surgen dos actores como centrales: uno de sus traductores, Michel Lafon, y el apoyo estatal –tanto francés como argentino (además de los antes mencionados, los libros publicados por André Dimanche cuentan con el apoyo del Conseil Régional Provence Alpes-Côte d’Azur y del Conseil des Bouches-du-Rhône y de la Ville de Marseille; y Christian Bourgois publica *Prins* con una subvención del Centre National du Livres).

Este estudio busca aportar al conocimiento de la circulación internacional de la literatura para la cual Francia, y París en particular, ha funcionado como centro. Ante la reciente hipercentralidad del inglés y el rol de mediador del mercado español para la literatura en castellano, cabe rever el peso de la cultura francesa a nivel mundial. La trayectoria de las traducciones al francés de Aira permite repensar la noción de centro opuesto a las periferias. La lengua castellana y la literatura argentina son periféricas pero su acceso a la edición en Francia no necesariamente supone la llegada al centro. Existe una cercanía entre esa periferia y el lugar marginal que ocupan las editoriales francesas abocadas a la traducción de la obra de Aira. Esta zona del campo literario francés detenta una relativa autonomía frente a las imposiciones del mercado y a los sentidos comunes, como la identidad entre la literatura latinoamericana y el exotismo o más específicamente el *boom* de los años sesenta. Sztrum anticipa estas presiones que, como explica su cita a Piglia, “nos obligaba (...) a no poder contar con un lugar relativamente autónomo respecto de lo político”, y frente a las que Aira es un “espacio de resistencia” (Sztrum 1989: 173). Lafon a la vez que repara en la activa participación de actores como él en este proceso lo construye como un acto creativo: “¿Es necesario aclarar que traducir a Aira suscita una alegría permanente? Traducir (...) eso es inventar, a su vez, una obra y un autor, para trazar un camino en el llano de los espejismos” (Lafon 2005: 9).⁴² En la entrevista que Aira da a Bretonnière introduce la noción de indiferencia que, en el contexto de las presentes reflexiones, se vuelve sugerente para pensar estos espacios periféricos que habilitan preguntas y apuestas novedosas por lo literario:

Toda la cuestión, como en mis otras novelas, es la de la indiferencia. La indiferencia es un modo de acceder a la libertad. Vivimos en una moral que nos obliga a reaccionar, a tener respuestas pasionales. Y somos víctimas, prisioneros de esa obligación. La única solución, para salir de ese juego maléfico, es la indiferencia: aprender a no reaccionar. La historia de Argentina obliga a los escritores a reaccionar respecto de lo que pasó y de lo que pasa en su país. De ahí la necesidad de inventar un mundo feliz, diferente. Lo imaginario reacciona gracias a la indiferencia (Aira *Nouvelles Impressions* 1991: 72-73).

42. “Est-il besoin de dire que traduire Aira suscite une jubilation permanente? Traduire (...) c’est inventer, à son tour, une œuvre et un auteur, tracer un chemin sur la plaine aux mirages”.

BIBLIOGRAFÍA

- BÉHAR, Roland y CAMENEN, Gersende (eds.) (2020): *Scènes de la traduction France-Argentine*. Paris: Éditions Rue d'Ulm.
- BENMILOUD, Karim (2015): "La recepción de la literatura latinoamericana en Francia (1960-2010)", en Gesine Müller y Dunia Gras Miravet (eds.), *América Latina y la literatura mundial. mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Frankfurt a. M. / Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft, pp. 129-142.
- BERNARD, Isabelle (2019): "Les résidences d'écrivains: 'Ça ne veut pas rien dire!' Le cas de la MEET de Saint-Nazaire", en *French Cultural Studies*, vol. 30 / n.º 1, pp. 80-92.
- BOURDIEU, Pierre (2000): "Disposición estética y Competencia artística", en *Lápiz: Revista internacional del arte*, n.º 187-188, pp. 58-67.
- BOURDIEU, Pierre (2005): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- CAMENEN, Gersende (2021): "El momento latinoamericano de Seuil: La colección Cadre vert de Claude Durand y Severo Sarduy (1967-1979)", en Gustavo Guerrero y Gersende Camenen (eds.), *La literatura latinoamericana en versión francesa*. Berlin / Boston: De Gruyter, pp. 195-218.
- CASANOVA, Pascale (2001): *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.
- DUJOVNE, Alejandro (2020): *Políticas y estrategias de internacionalización editorial en América Latina*. Bogotá: Cerlalc, UNESCO.
- GUERRERO, Gustavo y CAMENEN, Gersende (2021): *La literatura latinoamericana en versión francesa*. Berlin / Boston: De Gruyter.
- HEILBRON, Johan y SAPIRO, Gisèle (2007): "Outline for a sociology of translation. Current issues and future prospects", en Michaela Wolf y Alexandra Fukari (eds.), *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 93-107.
- MOLLOY, Sylvia (1972): *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France.
- MOULIN CIVIL, Françoise, OLIVIER, Florence y ORECCHIA HAVAS, Teresa (dirs.) (2012): *La Littérature Latino-Américaine au Seuil du Xxie Siècle. Un Parnasse Éclaté*. Bruxelles: Éditions Aden.
- PAIRE, Alain (2002): "André Dimanche, l'inclassable", en *La pensée de midi*, vol. 3, n.º 9, pp. 154-166.
- POLLACK, Sarah (2009): "Latin America Translated (Again): Roberto Bolaño's 'The Savage Detectives' in the United States", en *Comparative Literature*, vol. 61, n.º 3, pp. 346-365. <<https://www.jstor.org/stable/40279465>>
- POUPAUD, Sandra (2008): "Du réalisme magique à la récupération de la mémoire historique. La littérature traduite de l'espagnol", en Gisèle Sapiro (dir.), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*. Paris: CNR Éditions, pp. 231-256.
- RIVEIRO, María Belén (2019): "César Aira en entrevistas: la construcción de la figura de escritor (1981-2001)", en *Trabajo y Sociedad*, vol. XX, n.º 33, pp. 83-101.
- RIVEIRO, María Belén (2020): *La trayectoria de César Aira: la conformación de un centro descentrado en el campo literario de la ciudad de Buenos Aires (1981-2001)*. Tesis doctoral. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. <<http://repositorio.sociales.uba.ar/items/show/2258>> (20-04-2022).
- RIVEIRO, María Belén (2021a): "Por una Sociología del espacio editorial: el caso de César Aira y Beatriz Viterbo editora como espacio de resistencia y libertad", en *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 62, pp. 1-19.
- RIVEIRO, María Belén (2021b): "Un ejercicio de sociología de la literatura: la trayectoria temprana de César Aira (1970-1980, Buenos Aires)", en *Pilquen. Sección Ciencias Sociales*, vol. 24, n.º 2, pp. 86-98. <https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-31232021000200007>

- SAPIRO, Gisèle (dir.) (2008): *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*. Paris: CNR Éditions.
- STRAFACCE, Ricardo (2008): *Oswaldo Lamborghini, una biografía*. Buenos Aires: Mansalva.
- STRAFACCE, Ricardo (2018): *César Aira, un catálogo*. Buenos Aires: Mansalva.
- SZPILBARG, Daniela (2019): *Cartografía argentina de la edición mundializada. Modos de hacer y pensar el libro en el siglo XXI*. Buenos Aires: Tren en movimiento.
- THOMPSON, John B. (2010): *The Merchants of Culture. The Publishing Business in the Twenty-First Century*. London: A Plume Book.
- VILLEGAS, Jean-Claude (2007): *Paris capitale littéraire de l'Amérique latine*. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon.
- WIJNTER, Lies (2015): *Making Borges. The Early Reception of Jorge Luis Borges's Work in France and the United States*. Nederland: Radboud University Nijmegen.
- ZLATAR, Aixa (2018): *Construcción de la figura del traductor. La traducción en la obra y las intervenciones públicas de César Aira*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Fuentes

- AIRA, César (1981): *Ema, la cautiva*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- AIRA, César (1984): *El vestido rosa y Las ovejas*. Buenos Aires: Ada Korn Editora.
- AIRA, César (1985): “Un novelista que no cree en la crítica”, en *La Nación Sección 4ta*, 1 de abril de 1985, p. 10.
- AIRA, César (1986a): “Hechizo y memoria de una ausente”, en *Creación. La revista argentina para el nuevo siglo*, n.º 1, p. 76.
- AIRA, César (1986b): “Los simulacros literarios del ‘boom’”, en *Creación. La revista argentina para el nuevo siglo*, n.º 2, pp. 80-81.
- AIRA, César (1988): “El escolar aplicado”, en *Fin de siglo*, n.º 9, p. 63.
- AIRA, César (1988): *La robe rose, Les brebis*. Paris: Maurice Nadeau.
- AIRA, César (1990): *Los fantasmas*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- AIRA, César (1991): *Nouvelles impressions du petit Maroc*. Cognac: M.E.E.T.
- AIRA, César (1992): *La prueba*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- AIRA, César (1994): *Ema, la captive*. Paris: Gallimard.
- AIRA, César (1997): *El congreso de literatura*. Mérida: Universidad de Los Andes.
- AIRA, César (2008): *La preuve*. Paris: Christian Bourgois éditeur.
- AIRA, César (2013): *El testamento del mago tenor*. Buenos Aires: Emecé.
- AIRA, César (2013): *Les fantômes*. Paris: Christian Bourgois éditeur.
- AIRA, César (2014): “Michel Lafon (1954-2014)”, en *Zama*, n.º 6, pp. 17-18.
- AIRA, César (2014): *Le testament du magicien Ténor*. Paris: Christian Bourgois éditeur.
- AIRA, César (2016): *Le congrès de littérature*. Paris: Christian Bourgois éditeur.
- AIRA, César (2018): *Prins*. Barcelona: Literatura Random House.
- AIRA, César (2019): “Mamá & Culture”, en *Frieze*, vol. 204. <<https://frieze.com/issues/frieze-magazine/issue-204>> (03/03/2022).
- AIRA, César (2019): *Prins*. Paris: Christian Bourgois éditeur.
- BOLAÑO, Roberto (2005): “El increíble César Aira”, en *Entre paréntesis: Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama, pp. 136-137.
- BORGES, Jorge Luis (1952): *Inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé.
- BORGES, Jorge Luis (1957): *Enquêtes. (Autres inquisitions)*. Paris: Gallimard.
- BOURGOIS, Christian (2016): *Christian Bourgois Éditeur. 50 ans. 1966-2016*. Paris: Christian Bourgois Éditeur.

- CONTRÉ, Guillaume (2016): "César Aira ou l'enfance retrouvée", en *Matricule des Anges*, n.º 173. <https://lmda.net/2016-05-mat17317-cesar-aira?debut_articles=%408206> (10/01/2022).
- FRESSARD, Jacques (1988): "Fable, poésie et humour", en *La Quinzaine Littéraire*, n.º 506, p. 11.
- FRESSARD, Jacques (2000): "César Aira est le nouveau statut de l'homme dans la société argentine", en *La Quinzaine Littéraire*, n.º 784, p. 11.
- KOLLER, Sylvie (1992): "Le gout du pastiche", en *La Quinzaine Littéraire*, n.º 601, p. 16.
- LAFON, Michel (2005): "César Aira, une révolution", en Michel Lafon, Cristina Breuil y Margarita Remón-Raillard (eds.), *César Aira, une révolution*. Paris: Tigre/Hors série, pp. 5-9.
- MENGUAL CATALA, Josep (2017): "El acto de editar como acto de escritura/lectura. Entrevista a Gustavo Guerrero", en *Trama & Texturas*, n.º 32, pp. 47-55. <<https://negritasycurisvas.wordpress.com/2017/02/03/el-acto-de-editar-como-acto-de-escriituralectura-entrevista-a-gustavo-guerrero/>>
- MONTALDO, Graciela (1998): "Borges, Aira y la literatura para multitudes", en *Boletín. Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*, n.º 6, pp. 7-17.
- POLLMANN, Leo (1991): "Una estética del más allá del ser. Ema, la cautiva de César Aira", en Roland Spiller (ed.), *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt a. M. / Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft, pp. 177-194.
- REMÓN RAILLARD, Margarita (1999): *César Aira o la literatura del continuo* (Tesis de posgrado no publicada). Grenoble: Universidad Grenoble III – Stendhal.
- ROUX, Jean Paul (1981): "La rage de Lire", 07/01/1981, Télévision Française 1. <<https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/i09300147/christian-bourgeois-et-le-phenomene-du-livre-de-poche>> (15/01/2022).
- SPERANZA, Graciela (2001): "César Aira: Manual de uso", en *Milpalabras. Letras y artes en revista*, n.º 1, pp. 2-13.
- SZTRUM, Marcelo (1989): "Reseñas. César Aira: La robe rose. Les brebis", en *Río de la Plata. Culturas*, n.º 3, pp. 173-174.
- VANOLI, Hernán (2011): "La buena estrella de César Aira", en *Crisis*, n.º 5. <<http://www.revistacrisis.com.ar/La-buena-estrella-de-Cesar-Aira.html>> (03/03/2022).
- WORDSWORTH, William (1932): *The Complete Poetical Works of Wordsworth*. Cambridge: The Riverside Press Cambridge.

Tabla 1. Libros de César Aira traducidos al francés (Francia, 1988-2021)

Título original	Título traducido	Traductor	Año	Editorial
<i>El vestido rosa; Las ovejas</i> (1984. Buenos Aires: Ada Korn Editora)	<i>La robe rose, Les brebis</i>	Sylvie Koller	1988	Maurice Nadeau
<i>Nouvelles impressions du petit Maroc</i>	<i>Nouvelles impressions du petit Maroc</i>	Christophe Josse	1991	M.E.E.T.
<i>Canto Castrato</i> (1984. Buenos Aires: Javier Vergara Editor)	<i>Canto Castrato</i>	Gabriel Iaculli	1992	Gallimard
<i>Ema, la cautiva</i> (1981. Buenos Aires: Editorial de Belgrano)	<i>Ema, la captive</i>	Gabriel Iaculli	1994	Gallimard
<i>El llanto</i> (1992. Rosario: Beatriz Viterbo)	<i>Les larmes</i>	Michel Lafon	2000	André Dimanche éditeur
<i>La guerra de los gimnasios</i> (1993. Buenos Aires: Emecé)	<i>La guerre des gymnases</i>	Michel Lafon	2000	André Dimanche éditeur
<i>Un episodio en la vida de un pintor viajero</i> (2000. Rosario: Beatriz Viterbo)	<i>Un épisode dans la vie du peintre voyageur</i>	Michel Lafon	2001	André Dimanche éditeur
<i>La villa</i> (2001. Buenos Aires: Emecé)	<i>Le manège</i>	Michel Lafon	2003	André Dimanche éditeur
<i>La princesa primavera</i> (2003. México: Era)	<i>La princesse Printemps</i>	Michel Lafon	2005	André Dimanche éditeur
<i>Las noches de Flores</i> (2004. Barcelona: Literatura Mondadori)	<i>Les nuits de Flores</i>	Michel Lafon	2005	Christian Bourgois éditeur
<i>Varamo</i> (2002. Barcelona: Anagrama)	<i>Varamo</i>	Michel Lafon	2005	Christian Bourgois éditeur
<i>El mago</i> (2002. Barcelona: Literatura Mondadori)	<i>Le magicien</i>	Michel Lafon	2006	Christian Bourgois éditeur
<i>El volante</i> (1992. Rosario: Beatriz Viterbo)	<i>Le prospectus</i>	Michel Lafon	2006	Christian Bourgois éditeur

Título original	Título traducido	Traductor	Año	Editorial
<i>La prueba</i> (1992. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano)	<i>La preuve</i>	Michel Lafon	2008	Christian Bourgois éditeur
<i>Yo era una niña de siete años</i> (2005. Buenos Aires: Interzona)	<i>J'étais une petite fille de sept ans</i>	Michel Lafon	2008	Christian Bourgois éditeur
<i>Cumpleaños</i> (2001. Barcelona: Literatura Mondadori)	<i>Anniversaire</i>	Serge Mestre	2011	Christian Bourgois éditeur
<i>Los fantasmas</i> (1990. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano)	<i>Les fantômes</i>	Serge Mestre	2013	Christian Bourgois éditeur
<i>Alejandra Pizarnik</i> (1998. Rosario: Beatriz Viterbo)	<i>Alejandra Pizarnik: un pur métier de poète</i>	Susana Estela Peñalva	2014	Éditions de Corlevour
<i>El testamento del mago tenor</i> (2013. Buenos Aires: Emecé)	<i>Le testament du magicien Ténor</i>	Marta Martinez-Valls	2014	Christian Bourgois éditeur
<i>El congreso de literatura</i> (1997. Mérida: Universidad de Los Andes)	<i>Le congrès de littérature</i>	Marta Martinez-Valls	2016	Christian Bourgois éditeur
<i>Prins</i> (2018. Barcelona: Literatura Random House)	<i>Prins</i>	Christilla Vasserot	2019	Christian Bourgois éditeur
<i>Pinceladas musicales</i> (2019. Buenos Aires: Blatt & Rios)	<i>Esquisses musicales</i>	Christilla Vasserot	2021	Christian Bourgois éditeur
<i>El tilo</i> (2003. Rosario: Beatriz Viterbo)	<i>Le tilleul</i>	Christilla Vasserot	2021	Christian Bourgois éditeur

Literatura y economía en César Aira

ANA GALLEGO CUIÑAS

La relación entre literatura y economía se remonta a Aristóteles, aunque no será hasta la modernidad, con la expansión del capitalismo financiero y el desarrollo de las teorías marxistas y formalistas en los años treinta, las posestructuralistas en los sesenta, el *New Economic Criticism* en los noventa y la crítica financiera que devenga en objeto de estudio. Hasta el cambio de siglo, los autores de referencia en este rubro fueron Lukács, Benjamin, Adorno, Rossi-Landi, Heinzelman, Shell, Vernon, McCloskey, Baudrillard, Goux, Fabbri, Woodmansee y Osteen, Hörisch o Throsby, con teorías que partían del paralelismo que estableció Saussure entre el sistema lingüístico y el económico, entre las formas de representación del lenguaje (el signo, la palabra) y la economía (el dinero, la producción). En la segunda década del siglo XXI resurge esta perspectiva materialista, que ahora pone el foco en la noción de valor social y en los nuevos modos de producción y circulación del lenguaje literario en el capitalismo digital, como hacen Marazzi, Virno, Lazzarato, Berardi, Robinson o Seybold y Chiara.

En los estudios literarios latinoamericanos, encontramos pocos trabajos sobre literatura, economía y valor desde este punto de vista estructuralista y marxista (a excepción de Cárcamo-Huechante, Fernández Bravo y Laera, Beckman, Molina, Gallego Cuiñas (2014) o Foffani, entre otros), aunque cada vez son más los análisis sobre los modos extratextuales de producción de lo literario, sobre todo en formato libro. En efecto, el estudio del mercado editorial (cf. Gallego Cuiñas 2022) ha abierto una nueva ventana a la reflexión materialista sobre el binomio literatura y economía, especialmente productivo para la narrativa, que lleva al paroxismo la dialéctica capital simbólico/capital económico en el sector cultural. Las nomenclaturas que han barajado unos y otros para referirse a la representación, apropiación y filtrado, de la economía en la literatura contemporánea han sido: “ficciones del dinero” (Piglia, Vernon, Laera), “imaginarios económicos” (Cárcamo-Huechante), “relatos del mercado” (Molina), “economías literarias” (Contreras), “capital fictions” (Beckman), “poéticas del dinero” (Hörisch, Gallego Cuiñas 2014) o “poéticas del mercado global” (Gallego Cuiñas).

De ellas, me decanto por el término “poética” porque parto de la hipótesis de que estas escrituras obedecen a un ejercicio de autorreflexión previo de sus autores acerca de los procedimientos de la economía global y su afectación en la producción, circulación, consumo y valor del lenguaje literario en general y, en particular, de la literatura latinoamericana como producto comercial. En rigor, podemos identificar una serie de textos publicados en las últimas décadas (Roberto Bolaño, Ricardo Piglia, Mario Levrero, Alberto Fuguet, Mario Bellatin, Rosa Beltrán, Rosario Bléfari, etc.) que cristalizan ideas, representaciones y funciones

de las economías de lo literario en el mercado global para denunciar su ideología y su praxis en aras de descender el velo –romántico, heredero de las vanguardias históricas– del oficio literario y deconstruir su aura. Las preguntas se precipitan: ¿de qué modo piensan el lenguaje literario estas novelas?, ¿qué dicen del impacto de la globalización en la literatura?, ¿cuáles son las características de las poéticas latinoamericanas del dinero y del mercado global?, ¿a qué modo de producción aluden las poéticas del dinero?, ¿y a qué instancias de la actividad y mediación literarias aluden las poéticas del mercado?

César Aira es, sin duda, el que más ha escrito sobre el impacto del dinero y del mercado global en los modos de creación y de circulación de la literatura en la actualidad. Libros como *El congreso de literatura* (1997), *Varamo* (2002), *El mago* (2002), *La princesa Primavera* (2003), *Cumpleaños* (2004), *La vida nueva* (2007), *Festival* (2010) o *Prins* (2018) son auténticas novelas críticas sobre el funcionamiento del dinero, del trabajo del escritor y sobre los modos de producción y circulación de la narrativa latinoamericana en el mercado global. La poética de Aira es la mejor refutación de la idea de la excepcionalidad (económica) de la literatura, de la mitología romántica del genio creador y de la autenticidad de la obra de arte. Un escritor no es quien escribe un texto sino quien publica un libro: sin la figura de autor, sin la espectacularización de su cuerpo, no hay obra ni comercio literario. Aira exaspera entonces la célebre máxima de Osvaldo Lamborghini que ha repetido como un mantra: “primero publicar, luego escribir”, a la que añade la proliferación del significante, la improvisación inventiva y la no-corrección como procedimiento. Incluso podríamos afirmar que el mercado literario latinoamericano produce, antes que obras, escritores y libros. Afinando un poco más, “hasta podríamos conjeturar que si Bourdieu hubiera escrito sus *Reglas del arte* en el siglo XXI habría elegido a Aira, no a Flaubert, para demostrarnos cómo la ficción devela las estructuras (económicas) de la realidad (literaria)” (Gallego Cuiñas 2022: 3).

Con este horizonte, he armado un corpus de obras de Aira que funcionan como signo estético y político de la dialéctica literatura/economía en América Latina, tema apenas abordado por la crítica aireana hasta la fecha.¹ Su narrativa responde a un doble linaje, que se cruza y superpone: las poéticas del dinero falso, de las que hablaré en la primera parte de este ensayo para referir a su procedimiento narrativo, a una economía del significante literario que produce simultáneamente una deuda de significado y una causalidad paródica de doble efecto. En la segunda parte abordé el otro linaje: las poéticas del mercado global, que alude a los textos que incorporan las nuevas economías de la literatura que promueve el comercio global y que afecta a la tasación del valor, que se vuelve fiduciario, dependiente del hecho material de la publicación de la obra. En definitiva, en las páginas que siguen pienso el modo en que Aira apuesta por una economía de lo literario que solo produce significativo –efecto– para cancelar el significado, la interpretación, y generar más deuda. Más invención. Más literatura ‘precapitalista’ en un mercado que reemplaza el crédito estético por el valor social del escritor.

1. Además de mis estudios previos sobre este tema, véase Sager acerca de la circulación y el don en varios textos tempranos de Aira, más los trabajos sobre la circulación externa (la edición de su obra y la traducción) de María Belén Riveiro.

1. POÉTICAS DEL DINERO (FALSO)

La historia de la vinculación del lenguaje con el dinero, la palabra con la deuda, es de todos conocida en teoría y por todos asimilada en la práctica. Basta remontarse a la lingüística estructural de Saussure y a sus reflexiones sobre la problemática que encierra la correspondencia, ambivalente y arbitraria, entre significante / significado y moneda / oro. El maestro francés, inmerso en el contexto de crisis económica de finales del siglo XIX, termina constatando que la conexión entre el significante y el significado lingüístico es como la economía: móvil, frágil, incierta, sujeta a las vicisitudes del tiempo y del contexto (Barthes 2004: 154), toda vez que reproduce las estructuras de cada época: su ideología.² Esta ligazón no es ni natural ni eterna sino contingente, puesto que el sistema lingüístico y el monetario dependen del comportamiento de sus respectivos significantes a lo largo de la historia: la palabra –y no la cosa significada–, la moneda –y no el oro significado–. Es más, como señala Roland Barthes en *The Semiotic Challenge* (2004), el lenguaje se asimila al sistema económico cuando se comienza a abandonar el estándar del oro. ¿Por qué? Porque se da una analogía histórica entre el funcionamiento de las palabras y el dinero en la democracia,³ cuando aparece el crédito fiduciario: el Estado dice –arbitrariamente– que la moneda (el significante) vale X oro (el significado). La totalidad de las riquezas movilizadas es menor a la totalidad de riquezas existentes repartidas entre una población mundial cada vez mayor, por lo que la correspondencia real entre la moneda y el oro se desequilibra. Y lo mismo sucede con el lenguaje en la modernidad: la palabra literaria deja de ser reflejo del verbo divino, deviene democrática, y la tensión entre lenguaje funcional y lenguaje poético se hace más evidente: se rompe la analogía y la arbitrariedad del signo lingüístico y cambia el valor de las palabras. Es decir: no todos los significantes valen lo mismo. El oro del significado es reemplazado paulatinamente por el oro del significante; es decir, por el valor del lenguaje, de la forma literaria. Este valor también es arbitrario, no es igualitario, dependiente del sentido (del significado) de la tradición y del canon (cf. Schávelzon) hasta la expansión del mercado global, que se vuelve fiduciario, como veremos más adelante. No hay que olvidar que el dinero dependía del Estado y luego del sistema de Reserva Federal hasta el *crack* financiero de 1929, cuando la equivalencia con el estándar del oro se desmorona de manera abrupta y el valor fiduciario del dólar se convierte en valor ficticio. Ese paralelismo se quiebra definitivamente en 1971, fecha en la que el dólar ya no tiene ningún respaldo en oro. El dinero desde entonces solo representa deuda: su valor ya no es presente sino futuro. Pura postergación, pura ficción. Puro significante, pura deuda y puro crédito.

2. La palabra y la economía son los indicadores más sensibles de las transformaciones sociales (Ávila 2007: 26-27). La ideología es signo (palabra) y el signo es expresión material de la ideología (clase, etnia, género), según el conocido presupuesto marxista.

3. Recordemos que en la Edad Media la relación entre el rey y sus súbditos era arbitraria, aunque se haya vivido de modo natural como la del lenguaje (significante / significado) o la del dinero (moneda / oro). La moneda hecha puramente de oro era “la verdadera” (real) así como el discurso “verdadero” (real) era el de Dios. Pero con el advenimiento de la democracia y la constitución del sujeto se pone en crisis el derecho divino de los monarcas; se rompe con el patrón oro y aparece la arbitrariedad del crédito fiduciario respaldado por la palabra (la promesa) del Estado.

Esta idea y evolución del dinero ha sido contada de distintas maneras en la ficción desde lo que llamo “poéticas del dinero”.⁴ Usos del lenguaje literario, temas, metáforas, tropos, teorías económicas y relaciones de intercambio proliferan en la historia de la literatura, y, su estudio ha llamado la atención de analistas y teóricos hasta el punto de estructurar una “crítica literaria económica” (Woodmansee y Osteen) o una “crítica econo-literaria” (Seybold y Chihara). Los dos principales referentes en este campo son John Vernon, quien afirma que a medida que el dinero se va trocando más ficcional, la ficción se hace más representativa, más realista (en Hörisch 2000: 71). Y Jean-Joseph Goux, que en su espléndido ensayo *The Coiners of Language* (1994) establece una correlación socio-histórica opuesta entre literatura y dinero: hay una semejanza entre la estética literaria no figurativa y un tipo de circulación económica en la que el dinero se reduce a un símbolo que carece de valor *per se*. O mejor: la literatura realista se equipara a la circulación del oro cristalizado en una moneda que lo significa hasta que irrumpe la crisis económica del capitalismo financiero que convierte el dinero en puro significante: “In one way or another, the bankruptcy of a circulation of values base on Gold Money becomes a metaphor for the failure of the realistic or representational system of language” (Goux 1994: 13).

La célebre crisis de la representación de lo real en el lenguaje literario se hace palmaria en las primeras décadas de la pasada centuria, debido justamente a las grandes transformaciones políticas y económicas que devinieron en la Gran Depresión y en la explosión de las “vanguardias históricas” (Bürger). La novela ejemplar en este sentido, a decir de Goux, es *Los monederos falsos* (1925) de André Gide. Aquí el dinero falso es la metáfora de la narrativa moderna (Goux 1994: 8). La transición al sistema capitalista financiero queda registrada en la literatura cuando el género de la novela se intenta suicidar amén de una visión constructiva de la narrativa y no representativa (Goux 1994: 59-66). Es decir, se narran los modos de enunciación del texto y el protagonista de la novela ya no es un personaje central, sino la novela misma que uno de los personajes está intentando escribir y no puede. Hagamos memoria: Edouard, el protagonista de Gide, se siente fracasado como escritor y solo puede pensar en categorías económicas y conceptos monetarios que frustran el proceso de escritura. La novela ya no cuenta nada, solo su imposibilidad de contar. Como la moneda de oro falsa que se encuentra Edouard, desgastada, Gide produce una novela falsa con la promesa –deuda con el lector– de una escritura novelística que no se cumple. Se fractura el antiguo pacto de lectura de la novela realista –una economía del significado que representaba el sentido del mundo– y se garantiza –promete– algo de manera incompleta: se posterga la narración –la novela no es productiva, se esfuma el significado y solo hay significante– tal y como se pospone el oro en la economía deudora de la época.

En el primer tercio del siglo XX –los años no solo de las vanguardias históricas sino de la problemática del artista que encarnan Kafka, Joyce y Thomas Mann– la única forma de representar el mundo a través de un lenguaje que ya no cuenta con el oro del significado es postergando –debiendo– esa misma representación. Se comienzan a publicar novelas falsas, incompletas, que solo describen la incapacidad de narrar desde el paradigma representacional –realista– decimonónico y de su

4. La literatura occidental en su devenir histórico ha narrado el dinero desde *El Quijote* –primera novela moderna– hasta Shakespeare, Goethe, Stendhal, Dickens, Twain, Flaubert, Dostoievski, Balzac, Thomas Mann, Faulkner, Scott Fitzgerald, etc.

economía del significado. Así, determinada narrativa de vanguardia actúa a la manera del dinero desde el capitalismo financiero y deviene deuda: una promesa futura cifrada en una novela incompleta; una economía del significante que no refiere al mundo de lo real, que no comunica porque es ilegible y que no se consume porque no ha terminado de producirse.⁵ Mediante este mecanismo de postergación –del significado de la palabra que promete y que por eso debe– se exhiben los modos de producción de la novela, puesto que lo que confiere valor a la literatura es lo que está detrás: el trabajo del escritor con el significante literario que el mercado no valora. Así, exponer los modos de creación se convierte en un claro gesto político, dado que las fuentes materiales de elaboración son orilladas por el mercado capitalista, que borra cómo fue creada la obra en favor de un consumo productivo, positivista, de resultados acabados.

A la vista de este panorama, los narradores de vanguardia empiezan a despojar a la novela de cualquier filiación con el realismo total (con la economía del significado que representa el mundo) para vender –prometer– únicamente ficción: una economía del significante, del trabajo con el lenguaje que siempre refiere a sí y produce deuda. Se configura entonces, con Gide a la cabeza, una genealogía de obras literarias que repiten las operaciones formales del dinero no real (el que promete el oro),⁶ cuando este se inserta en las convenciones del intercambio. Novelas que no son novelas pero que circulan en el mercado como tales. Narrativas que incluyo dentro del marbete “poéticas del dinero falso” porque funcionan no solo como la de Gide, *Los monederos falsos*, sino como “La moneda falsa” (1869) de Baudelaire, ese minúsculo texto que Derrida despieza al detalle en su libro *Dar (el) tiempo. La moneda falsa* (1995). El valor real de la moneda falsa consiste en circular como moneda verdadera, ya que existe la posibilidad de que no haya diferencia entre una y otra. Por consiguiente, el dinero falso es el ataque más feroz al Estado, a la economía y a la institución. De la misma forma que una poética del dinero falso es aquella que no produce sentido, que se asienta en el trabajo –en una economía– con un significante que produce deuda, que posterga el significado y resiste el horizonte de expectativas del lector. Ahí reside su (no) valor.

1.1. *Lo prometido es deuda: una economía del significante literario*

Existe una genealogía de textos vanguardistas argentinos que trabaja la economía del significante literario como moneda falsa, fraude o máquina improductiva de simulacro y parodia (Arlt, Borges, Cortázar, Piglia, Libertella, Aira, etc.). Pertenecen a esta serie que llamo ‘poéticas del dinero falso’ porque piensan la ficción en términos

5. Me refiero aquí a categoría barthesiana de “legibilidad” (1972). La legibilidad y la transparencia son instancias neoliberales, propias de la economía de capitalismo postfordista, que tiene un efecto allanador y conformista (Han). La poética de Aira, sin embargo, vindica la ilegibilidad (la incoherencia o la discontinuidad que pospone el significado, el sentido) como resistencia a la base neoliberal del mercado editorial: el lenguaje es siempre el lenguaje del mercado y del poder.

6. La economía fiduciaria pone a circular un dinero que no es ‘real’, esto es, que no está respaldado por el oro (significado) y que por tanto se convierte en significante que promete significado: en deuda. A partir de los años setenta, esa promesa (se trata de un pacto social basado en la palabra del Estado) –esa deuda– desaparece cuando se desvanece por completo el patrón oro. La diferencia con la moneda falsa radica en que atenta contra el Estado y la lógica económica capitalista. La moneda actual, también ‘falsa’ (significante total), es respaldada por el Estado, aunque este controle un porcentaje mínimo del dinero ‘falso’ que produce la Banca.

de política económica: no solo como representación temática del dinero fraudulento o mágico, sino como una economía del lenguaje literario, que deviene en trabajo del escritor con el significante, con la promesa del valor, con la deuda de significado. En esta literatura hay dos cualidades del dinero que aparecen en primer plano, como dos caras de la misma moneda: su posibilidad de duplicación (la copia, el significante expandido) y la falsificación (el fraude, el simulacro) como procedimiento de postergación del significado narrativo. No hay que olvidar que es la confianza, y no la similitud, lo que hace posible que la moneda falsa circule. Tanto el lenguaje literario como el dinero viven del crédito fiduciario, de la fe del consumidor, del crédito del campo/ mercado cultural: el editor, la crítica, los lectores, etc.

Por ello –como habría de exponer Goux (47)– si se pierde la fe en la economía, como viene sucediendo desde el capitalismo financiero, se pierde la fe en el lenguaje literario que representa lo real –lo que dio paso a las vanguardias históricas–, en favor de una narrativa que solo se representa a sí misma y que es puro “simulacro” (Baudrillard) de valor estético: el oro (falso) de la literatura, que pospone el sentido *ad infinitum*. Las nuevas formas de producción y simbolización económicas vienen siempre acompañadas de nuevas formas de metaforización y escritura, cuyo valor es contingente. De ahí que la economía de la falsificación como procedimiento en estas narrativas argentinas aparezca como agente y metáfora de la construcción de una ficción (económica, política e identitaria) que va cambiando de estética –el fantástico, el absurdo, la ciencia ficción, lo cuir, el gótico, etc.– desde la pasada centuria hasta hoy. La falsificación no es siempre la misma, sino que difiere en función de las lógicas del capitalismo, y, en esa diferencia, radica su valor simbólico.

En esta estela se inscribe *Varamo*, la novela de Aira que mejor ilustra estas poéticas del dinero falso, cifrada en una economía del significante literario cuyo “procedimiento” (Andermann) se constituye en la falsificación (Depetris), la invención pura (Montaldo), la ilegibilidad que provoca la ausencia de sentido (significado) y la proliferación del significante. Pero sobre todo en un uso específico de la “causalidad narrativa” (Borges). Para desarrollar esta hipótesis me baso en el conocido ensayo de Borges “El arte narrativa y la magia” (1932), donde expone la diferencia entre la narrativa realista basada en una causalidad positiva (causa-efecto) y la fantástica basada en una causalidad inversa (efecto- causa). Respecto a Aira, tenemos un procedimiento narrativo que se articula en una causalidad distinta, ‘nueva’, que podríamos calificar de falsa, recursiva, y que genera un efecto paródico (efecto-efecto). Con ello, Aira rompe con el procedimiento de la literatura realista asentado en la economía del significado, del referente y del sentido, pero no para invertirlo, como hace la literatura fantástica, sino para parodiarlo, por lo que la causalidad narrativa deviene absurda: improductiva y deudora de una causa. Lo explica el mismo Aira: “En la literatura también voy al efecto, y me son indiferentes las apreciaciones sobre la calidad de la escritura” (2014: 15). Y en la novela encontramos la siguiente reflexión:

Hay una identidad profunda, que nadie puede negar, entre el discurso indirecto libre y el dinero. Así como aquel es la razón que mueve y explica cada paso del discurso, así el dinero mueve al mundo como razón última, tanto en lo profundo de la psiquis como en la superficie (Aira 2002: 27).

Nos enfrentamos entonces a la insólita combinación de la tesis de Vernon (1984) con la de Goux (1994): balcanizado el sistema de representación figurativa, realista, en la literatura con las vanguardias históricas y con el capitalismo financiero, la única forma de resistencia en el capitalismo posfordista –que arranca en los setenta, tras la caída del patrón oro– ya no es fantástica ni metadiscursiva sino absurda y paródica, como propone Aira. ¿A qué me refiero? A la función del dinero falso en *Varamo* como significante literario que, a tenor de la trama que aquí se despliega simboliza la corrupción del Estado, del mercado y el disparate de la lógica económica del capitalismo de comienzos del siglo XX. Así, el protagonista, Varamo, recibe su sueldo de funcionario en billetes falsos y se convierte por accidente en un escritor para recuperar el dinero sustraído por el Estado. Es claro: un –falso– escritor se convierte en autor –propietario intelectual de un texto– cuando el mercado editorial –falso– le da crédito. El valor estético del lenguaje de la obra es sustituido por el valor de cambio del escritor, producto de una “sociedad de lo imaginario” (Schávelzon 2009: 24) que consume constantemente simulacro: un significante sin significado. La deuda que tiene el Estado con Varamo la restituye el significante de la escritura, la publicación como valor de cambio. Con lo cual, es el mercado editorial el que hace al escritor en primera instancia, no el (des)valor del texto.

El capitalismo postfordista puso en evidencia la devaluación del dinero, la absoluta arbitrariedad del valor cambio, que ha dejado de ser subsidiario del Estado –del patrón oro– para depender de la banca privada y del mercado global. La ficción de Aira se constituye desde esta realidad, a partir de una economía del significante que reproduce la misma lógica de falsificación y de doble efecto, poniendo de manifiesto que el valor literario es más arbitrario que nunca porque no es más que un signo vacío –como el dinero, que para Aira “es la abstracción” (2002: 67)–, subordinado al crédito del capital del mercado del libro. A la postre, Aira socava los fundamentos de la promesa del significado: la literatura, como el banco, está desprovista de sentido, de valor –estético– intrínseco. La ficción entonces, como explica Montaldo (2024), deviene invención, mala literatura, parodia de significado y de causalidad: una obra inconclusa, un proyecto depositado a plazos. Al compás del dinero que se transforma en vacío dependiente de la banca, la literatura se vuelve fiduciaria, significante dependiente del significado del mercado (que es lo único real), del crédito que ostentan el autor y la editorial. De este modo, lo fundamental para Aira es la acción de la escritura, el *ready-made* del significante (falso), el efecto que produce más efecto, no el resultado final del texto ni el sentido estético acabado. Por eso sus historias parecen absurdas, poco verosímiles, fábulas que van en contra de la causalidad narrativa (realista y fantástica), que se anula a través de los procedimientos de la falsificación y de la parodia: el efecto solo produce efecto.

Varamo, cuando recibe el pago de su sueldo ministerial en dos billetes falsos, no denuncia al Estado ni intenta hacerlos circular como verdaderos y ganar con ello al menos una compensación moral, en la línea del citado relato “La moneda falsa” de Baudelaire. Es más, Varamo cuando se encuentra a “señoras indígenas sentadas en el suelo con su mercadería expuesta sobre mantas” (Aira 2002: 18) no hace nada: “Por un momento estuvo tentado de mostrarle uno de los billetes de cien, pero juzgó que sería una imprudencia, además de lo difícil que sería buscarlos y sacarlos del bolsillo con la mano equivocada” (Aira 2002: 19). El protagonista se conforma con su suerte y decide seguir adelante, como el indolente “Bartleby,

el escribiente”, confiado en el destino del significante de los billetes falsos y en su falta de voluntad. Leemos:

Su mentalidad de burócrata le había impedido reaccionar en el momento, antes de tocar los billetes, y ahora que se los había metido en el bolsillo ya era tarde. Había sentido que en la ilegalidad de esos billetes había implícito un mandato de silencio y discreción. (Aira 2002: 10).

El gesto no solo es melvilliano y absurdo sino anticapitalista, o mejor precapitalista: un dinero que no se usa, que no se mueve, y que incluso puede comprometerlo con la justicia. Más adelante, Varamo cobrará su deuda y obtendrá el pago que necesita para vivir porque se encontrará por azar con los dueños filibusteros de una editorial que le convencerán –aunque no haya escrito literatura en toda su vida– de componer *El Canto del Niño Virgen*, la obra maestra de la poesía modernista latinoamericana que le dará capital simbólico y económico. El valor –del dinero, del signo literario– se revela así no solo contingente sino fiduciario: de la causa, del significado. Porque la literatura de vanguardia se ha devaluado en el marco de un mercado editorial cada vez más creciente y obsoleto, donde se desmitifican la autenticidad del autor –el trabajo con la lectura y la escritura– y de la obra –de la economía de un lenguaje estético– (Fernández Bravo 2007: 69). Para Aira, la publicación de un libro no es fruto del valor del texto sino del azar editorial y de la arbitrariedad de la fama. Por eso responde con la invención, con la economía de un significante en expansión (simulacro de novela) que no representa el significado de lo real sino a sí misma: su fraude o imposibilidad. Eso hace que se convierta en un juego paródico, en un experimento absurdo: “nos contuvimos porque el proyecto era hacer un volumen muy breve, ya que es un experimento (un experimento en crítica literaria); y los experimentos deben ser breves para ser convincentes; una vez que se demostró la hipótesis inicial, no tiene sentido seguir” (Aira 2002: 64). Estamos pues ante una poética del dinero falso que va más allá de la precursora *Los monederos falsos* (1925) de Gide, a través de una operación de doble falsificación: del fraude en la construcción literaria (que promete un significado que no cumple) y de la idea de escritor. Y es que, como advierte Derrida: “Las escrituras aparentemente más directas, las más directamente concretas, personales, supuestamente en contacto directo con la “cosa misma”, son “a crédito”: están sujetas a la autoridad de un comentario o de una reedición que ellas mismas son, incluso, incapaces de leer” (1995: 101-102).

En conclusión, esta novela de Aira cristaliza “[l]a disolución de la reverenda categoría V/F que no se caracteriza sólo por el fin de lo verdadero sino también por el fin de la mentira” (Fabbri 1995: 125). Estamos en una época que ha opacado la dialéctica de lo verdadero y de lo falso también en la literatura, en el crédito que otorga el campo/mercado que hace circular la obra y en la deuda que contrae el escritor, con lo cual el valor del texto es en extremo efímero y contingente. Aunque no haya pruebas suficientes de que “la falsificación preceda o sea consecuencia del mercado” (Schávelzon 2009: 111) es obvio que el dinero falso entra en juego en el caso de Aira cuando la economía se va desarrollando *in abstracto* y el significante deja de depender del significado. No es baladí que la trama de Varamo se desarrolle en Panamá en 1923, pocos años antes de la Gran Depresión, en pleno capitalismo financiero, y en un país marginal sin tradición literaria que se yergue

como epítome de la modernidad centroamericana y, por su puesto, latinoamericana. *El Canto del Niño Virgen* es un producto literario falso al igual que las obras maestras que promueven el corrupto mercado editorial que aprovecha lo subalterno al albur del consumo eurocéntrico de exotismo. *Varamo* parodia así la función del dinero, de la literatura y del mercado que promete el oro y el moro, desde una causalidad falsificada que solo produce significativo, efecto tras efecto, con un crédito a futuro. Y ya sabemos que lo prometido es deuda si quien promete no miente. Pero todos mienten, y todos prometen, por lo que la deuda crece y crece sin sentido mientras Aira escribe y escribe sin significado.

2. POÉTICAS DEL MERCADO (GLOBAL)

El impacto del neoliberalismo de fines del siglo XX en el espacio literario ha transformado los modos de producción de la obra, el trabajo del escritor y los mecanismos de distribución editorial; lo que ha supuesto un desplazamiento hacia el mercado global –y sus mediadores– de los “modos de otorgar valor” –crédito–, que tradicionalmente estaban asociados a instituciones y academias nacionales (Laera 2014: 217). La globalización de la economía ha afectado, en primer lugar, a la cadena de producción del libro debido a la implementación de dos medidas concretas: la racionalización y la concentración de editoriales. A esto se suman otras variables que determinan la circulación del libro en la actualidad: “aires linguistiques, territoires géographiques de distribution, frontières nationales qui circonscrivent des espaces juridiques et des politiques publiques, territoires imaginaires qui ascient des identités à des lieux et dessinent un horizon d’attente” (Sapiro 2009: 7). Para la socióloga francesa la “mundialización” o “globalización” se manifiesta en el espacio editorial cuando cae el muro de Berlín, los regímenes dictatoriales de España y América Latina, y se intensifica la circulación internacional de libros (2009: 7). Aunque este hecho no sea algo novedoso, sí lo es la aceleración y el cambio en los medios de producción, ahora en manos europeas, debido a las fusiones de los grandes grupos (i. e., Bertelsmann, Rizzoli o Planeta), que han encastrado progresivamente a los mercados nacionales en América Latina (Sapiro 2009: 9-10).⁷

En segundo lugar, hay que tener en cuenta que la globalización del mercado editorial no es un proceso uniforme, sino diverso y contradictorio. Por un lado, se han multiplicado los centros y se han concentrado los modos de gestión de la producción y la distribución de lo literario en diferentes capitales (Nueva York, Londres, Frankfurt, París, Barcelona, Madrid),⁸ pero a la vez se ha aumentado la producción de libros (más escritores, más títulos) y se han disminuido las tiradas, lo que trae como consecuencia el conocido fenómeno de los libros que nacen muertos. Esto perjudica a los autores noveles y a géneros ‘menores’, en el sentido deleuziano, como el teatro, el cuento y la poesía; aunque beneficia al más comercial, la novela, que se aviene a la política del *best seller* y a la rentabilidad a corto plazo (Sapiro 2009: 12-13). Dicha dinámica ha impulsado la aparición de pequeñas editoriales independientes

7. No obstante, y sorprendentemente, Gisèle Sapiro insiste –con Bourdieu– en que el mercado de bienes culturales tiene una jerarquización y economía propias, autónomas. En mi opinión, compartida con un sector de la crítica, la heteronomía se ha terminado de imponer hoy día.

8. Aunque la industria dominante es la anglosajona.

cuyo radio de acción es local, abonan la bibliodiversidad y apuestan por autores, géneros y estéticas marginadas por los grandes sellos, en algunos casos (cf. Gallego Cuiñas 2022). De esta forma, la producción de mercancías del capital mundial pone también en valor iniciativas locales, basadas en la defensa de lo auténtico, lo particular, y lo único (Sapiro 2009: 14). Su producción local, en algunas ocasiones, hace que los libros circulen más que los de los grandes grupos, que fragmentan y reducen la circulación de obras que no son un éxito de ventas, como sucede con Random House y Planeta para el caso de la edición en lengua española.

En tercer lugar, como consignó Benjamin en su célebre “La obra de arte en la época de la reproductividad técnica” (1936), los cambios tecnológicos llevan aparejados cambios en los modos de producción de la literatura. La Nueva Economía global, y su desarrollo técnico y productivo en el siglo XXI, ha impactado tanto en la fuerza de trabajo del escritor y en los modos de autolegitimación artística que el material autobiográfico ha devenido en estética común que refuerza la figura de escritor, cada vez más espectacularizado. La aparición del personaje-escritor en la tradición literaria se remonta al Romanticismo, ligada a la concepción autónoma de la literatura, aunque será en el siglo XXI cuando se haga viral este fenómeno, al albur del giro subjetivo y de una expansión tal del mercado global que hace imposible sostener la fe en la autonomía del campo literario.⁹ ¿Por qué? ¿Qué ha cambiado? El valor social de la actividad del escritor que, a pesar de haberse profesionalizado a lo largo de la pasada centuria, ha sufrido una precarización notable desde los años noventa, como muestra Sapiro. Hoy día, en el ámbito latinoamericano, pocos son los que viven en exclusiva de sus obras, y los que lo hacen son los que ingresan en el *mainstream* de los circuitos de las grandes editoriales (Random House/ Planeta), de las traducciones al inglés y de los agentes literarios. El resto se mantiene con otras actividades culturales, al calor de la diversificación de la oferta pública: la enseñanza, las residencias, las conferencias, los festivales, los talleres, las becas, etc.:

On le sait, être écrivain.e n'est pas un métier comme les autres. D'une part, il ne requiert pas de formation particulière, même s'il repose sur un capital culturel hérité ou acquis qui est inégalement repartí socialement. D'autre part, il ne s'exerce pas nécessairement avec la même régularité quotidienne, et surtout ne procure pas de revenus mensuels. Á tel point qu'on pourrait le classer parmi les loisirs s'il n'était source de reconnaissance sociale et de profits parfois substantiels pour l'auteur.e comme pour les intermédiaires (éditeur, agent littéraire, diffuseur) (Sapiro 2017: 7-8).

Todo ello es consecuencia de la pérdida de centralidad de la literatura en la sociedad global y de la dificultad para vivir de este oficio, de ahí que la relación entre escritor y escritura, como la de trabajo y trabajador (Marazzi 2008: 40), haya cambiado tanto. Aunque hoy tengamos más escritores y publicaciones que nunca, su función social se ha diluido e incluso la misma categoría de ‘autor’ –propietario intelectual de un libro– es reemplazada por la de ‘escritor’, que condensa la idea del profesional de la escritura, que se comercializa como personaje mediático –en sustitución de la obra: habla por ella– para atraer al público (cf. Gallego Cuiñas 2022). Y es que asistimos a un desplazamiento en la sociedad global que va de

9. Rancière ha repetido como un mantra en sus publicaciones y conferencias que la autonomía es una ficción discursiva.

la celebridad de la obra, que se asocia al futuro (i. e., la legibilidad del texto, el ingreso en el canon, la posteridad) a la fama del escritor, que se relaciona con el presente (i. e., la visibilidad, la imagen pública, el espectáculo). Esto implica una labor mediadora con lo social y con lo económico, que obliga a la construcción de una identidad profesional, que habría de ser abordada por la crítica literaria desde el ángulo de la “sociologie des professions” (Sapiro 2017: 10). O desde el marxismo clásico, preguntándonos por el modo en que el escritor-productor se coloca en la producción, en el mercado (Ludmer 2015: 155). Porque estas otras actividades públicas en las que interviene el escritor funcionan también como dispositivos para obtener remuneración y reconocimiento. Estos mediadores son los que producen y hacen circular la literatura y devienen en tasadores del valor literario que influyen, sin duda alguna, en la formación del gusto. Hasta el punto de que en el capitalismo actual se confunde “visibilidad” con “producción del valor” y el escritor se define por su posición en el mercado: “De ahí el nuevo y decisivo papel que empiezan a desempeñar la promoción y la distribución no solo en la cadena comercial del libro sino también en la creación y en la gestión de algunos de los proyectos literarios más interesantes y atrevidos de la década” (Guerrero 2018: 86).¹⁰

Como consecuencia, emergen lo que he denominado ‘poéticas del mercado global’¹¹ para dar cuenta de esta reconfiguración de nuevas formas de tasación del valor literario y del renovado tipo de relación que se genera entre el escritor y la miríada de instancias que articulan el mercado de bienes culturales.¹² En este marbete se inscriben todas las obras de nuestro corpus aireano, de una forma u otra, ya que muestran “la reestructuración de los mercados culturales a partir de la penetración de parámetros transnacionales que operan en el mundo en su conjunto, como experiencia común que ha remodelado las situaciones de los mercados locales y las condiciones de producción literaria” (Molina 2013: 6). No obstante, quiero aclarar que estos textos no solo representan las novedades materiales del objeto literario en el mercado global, sino que actúan, y fungen de dispositivos para pensar –desvelar– cómo influyen las nuevas condiciones del sector del libro en la producción de valor y en la circulación global de la literatura latinoamericana del siglo XXI. No se trata de presentar a Aira como un escritor comprometido –todos los autores lo están con el sistema capitalista y con el mercado editorial de una forma u otra–, sino de analizar cómo aparece en distintas obras suyas la idea de la literatura como producto fiduciario.¹³

10. Laera incide en lo mismo: “el escritor ya no está obligado a tomar posición ante el dinero, como los artistas y los profesionales, sino ante la noción de valor” (2014: 217).

11. El tema de la representación del mercado de bienes simbólicos en la literatura es común desde el siglo XIX. Por lo que respecta a Latinoamérica, destacan en la primera mitad del siglo XX las poéticas del mercado nacional de Roberto Arlt, Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández entre otros.

12. En esta temática, y en relación con el espacio argentino, Cristian Molina atiende a distintos relatos del mercado editorial: *En estado de memoria* (1990) de Tununa Mercado, *Lo imborrable* (1993) de Juan José Saer, “Literatura” (2005) de Martín Rejtman, “Casa con diez pinos” (2007) de Fabián Casas, *La mafia rusa* (2008) de Daniel Link, *Un guion para Artkino* (2008) de Rodolfo Fogwill. Antes, Contreras ya había analizado las “Economías literarias en la ficción argentina del 2000” apoyándose en publicaciones de Incardona, Casas, Cucurto y Llinás. Luego, Szpilbarg se ha encargado de analizar los textos de Sebakis, Strucchi y Cucurto, entre otros, que representan el lugar que ocupan las editoriales independientes, en contra de las prácticas neoliberales de los grandes conglomerados. En cuanto a Chile, tenemos también otras poéticas del mercado, las Bolaño y Zambra, y en México, la de Bellatín y Beltrán.

13. Lo que implica negar su autonomía, evidentemente.

2.1. *Ni musas ni genios: una economía fiduciaria de la literatura*

Los cambios en la configuración del mercado global de lo literario son un tema que Aira visibiliza en las novelas de nuestro corpus, centradas en la actividad de la escritura, en la industria editorial y en las figuras de artista. Además, sabemos que la publicación de cada libro que escribe Aira forma parte de su poética, de la materialidad de su obra, como estrategia para hacerse visible y actuar –a la contra– dentro del mercado sin ser –paradójicamente– una figura mediática: publicar y publicar para desaparecer(se). En el siglo XXI el campo/mercado literario es más que nunca un territorio en disputa: el reconocimiento está muy repartido y es muy provisorio: las ideas de “novedad” y “originalidad” han colapsado en los últimos años (Guerrero 2018: 160) y esta postura literaria viene a ser parodiada por Aira, ya que alcanza “una dimensión performativa y actancial que reúne todo lo que participa de una puesta en escena pública, como las apariciones mediáticas” (Guerrero 2018: 155). Pero también una dimensión discursiva, como matiza Gustavo Guerrero, que redundante en “la estampa que un locutor da de sí mismo a través de su discurso, de su poética, de los géneros literarios que practica, de sus narradores y personas” (2018: 155). Es decir: en la mediación del escritor para la (auto)construcción de un imaginario –fraudulento– de lo literario (de la literatura como producto), que en Aira consiste en desarmar las ideas de las musas y del autor como genio autónomo y/o independiente de la economía. En el fondo, lo que hace es una crítica al fraude del valor, a la figura mediática del escritor que se vende como obra –él, al contrario, lo que hace es publicar obras sin parar– y al estado de la literatura actual, hasta el punto de que su ficción produce una suerte de teoría materialista. No se trata solo de una representación de lo material sino de un agente teórico activo de corte materialista que Aira disemina, con suma inteligencia, en varias novelas. ¿De qué manera? A continuación, me detendré en cada una de ellas para develar la “crítica a la mercancía estética”, como diría Stuart Hall, que despliega Aira en su narración de los distintos modos de consumo capitalista de la literatura hoy.

La primera novela fundamental en este rubro es *El congreso de literatura*, que condensa el modelo de autor, repetido luego en distintas obras de Aira: una sátira directa a la noción del escritor como genio, que es reemplazada por la del ingeniero –un profesional– de mecanismos narrativos. La clonación de Carlos Fuentes aquí se convierte en una metáfora de la proliferación de autores y obras que se generan en un circuito comercial que privilegia la producción continua y la espectacularización del autor por encima de cualquier otra consideración estética. Esta parodia de la sobreproducción literaria –de la que participa el propio Aira– y del carácter industrial del arte a través de la técnica del absurdo, del disparate y de la multiplicación descontrolada, saca a la luz que la literatura también puede funcionar como un dispositivo que se genera a sí mismo, en un ciclo infinito de creación y destrucción que no busca la originalidad –el valor estético como significado– sino la expansión del signifiicante (falso), del efecto tras el efecto.

Por su parte, *Varamo* evidencia la “cualquierización” del oficio literario, ya que cualquiera puede escribir y cualquiera puede editar (Pochettino 2012: 8), como vimos en el apartado anterior. No importa no ser un escritor, las lecturas previas o el trabajo con el lenguaje, puesto que cualquiera puede producir una mercancía

literaria.¹⁴ En esta ocasión, lo que se produce –sin valor– es la obra maestra de la poesía modernista, *El Canto del Niño Virgen*, editada en un sello pirata, por un falso editor, que no casualmente promociona a un falso escritor:

El contenido de la ansiedad de Varamo en las horas que precedieron a la escritura fue el dinero, y el método que nosotros adoptamos para transmitir su estado de ánimo fue el indirecto libre... y hay una identidad profunda, que nadie podría negar, entre dinero e indirecto libre. Así como éste es la razón que mueve y explica cada paso del discurso, así el dinero mueve al mundo como razón última, tanto en lo profundo de la psiquis como en la superficie. (Aira 2002: 67).

En esto Aira adopta una postura nietzschiana al parodiar no solo la idea romántica del genio creador, sino al hombre perfecto de Estado, que para los kantianos habría de ser el “funcionario estatal como cosa en sí, erigido en juez del funcionamiento estatal como fenómeno” (Rendueles: 75). Esta toma de posición se repetirá en *El mago*, donde también hay una metáfora de la creación literaria en clave paródica. El mago, como el escritor, no busca producir una verdad –significado– sólida sino simularla: generar un efecto momentáneo, una ilusión –otra vez la idea del simulacro– que se disipa tan pronto como se produce. La función del mago-escritor se convierte en la de un productor de significantes, de efectos, más que de sentidos. Lo literario, así entendido, se vuelve un espectáculo, un juego con el artificio del significante que no aspira a un significado, sino a la expansión de sus posibilidades. El relato se entiende entonces como un *ready-made* (Speranza), un montaje contingente que se desvanece tras el acto de ser (re)producido: escrito y leído. La prolificidad de Aira está implícita en este texto: escribir es como hacer magia en un teatro comercial. Porque una obra no se consagra por su perfección sino por su capacidad de proliferar, hasta el punto de que la creación se desliga de cualquier pretensión trascendental y se asume como un proceso material de invención y recursión.

En *La princesa primavera* el procedimiento es parecido: la escritura es un proceso continuo de invención más cercano a una producción industrial de ficciones que a la concepción romántica del arte como un acto único y genuino. Al escribir con la facilidad y velocidad con la que se fabrican productos para el consumo inmediato, Aira sugiere que la literatura es un sistema que se alimenta de sus propias ruinas –a la manera de Libertella (2008)–, pero también un juguete que se disfruta por su capacidad de sorprender en el instante mismo de su consumo. Así, la princesa es un personaje que existe más como un concepto que como un ser real, una construcción ficcional que se modifica con cada nueva situación que enfrenta. Aira muestra de esta manera que la narrativa, en su lógica mercantilizada, no necesita consistencia ni profundidad: solo necesita seguir avanzando.

Otra novela similar es *Cumpleaños*, presentada como un diario personal donde Aira reflexiona sobre su vida y su método de escritura al cumplir cincuenta años. Escribir es para él un acto mecánico, repetido con la misma naturalidad con la que un trabajador realiza su labor en una línea de montaje. La burla de la solemnidad del autor y de la idea de que la literatura debe aspirar a alguna clase de verdad esencial

14. El doble gesto paródico es claro: se produce en un país subalterno –Panamá– la obra maestra de un del movimiento fundacional de la literatura latinoamericana mundial: la poesía modernista.

es evidente. En este texto escribir es producir sin una finalidad clara, más allá del puro gesto de escritura. El acto de escribir se convierte en un juego que se despliega sin fin, un simulacro que no se toma en serio pero que funciona precisamente por eso. Desde la lógica del mercado, este enfoque convierte a la literatura en un producto adaptable, que se transforma a medida que se produce y se consume. Todo esto hace que *Cumpleaños* también pueda ser leída –en la misma estela que las obras anteriores– como una reflexión sobre la deuda del valor estético, sobre los fetiches del mercado literario y sobre la posición central que el autor ocupa dentro de él. De este modo redundo en la noción de una economía fiduciaria de la literatura, donde lo que se consume no es solo el texto, sino el crédito o la expectativa de sentido que desencadena la proliferación infinita del relato.

Por su parte, *La vida nueva* recrea el *modus operandi* de las pequeñas editoriales independientes: la publicación prometida por el editor Achával se posterga y el narrador no llega a convertirse en escritor (Molina: 22). Porque como declara Bértolo: “En nuestra práctica real quien instituye, en principio, al escritor es el editor, al otorgarle al discurso privado del autor la categoría de publicable y en consecuencia de “hacerse público” (214). No hay literatura sin mercado porque no hay escritor sin editor, como en *Varamo*: sin la publicación de un libro no existe la categoría de ‘autor’, que se desmitifica amén del productor de mercancía literaria:

El que escribía, por el solo hecho de escribir era un escritor, de acuerdo, pero no un escritor de verdad, completo, confirmado. Para eso se necesitaba la publicación. [...] era un hecho incontrovertible que la publicación constituía el rito de pasaje a la realidad, y sin ella la realidad del escritor era irreal. El mito del genio inédito era una falacia que no resistía la confrontación con los datos históricos (Aira 2007: 42).

Entonces el espacio literario para Aira es heterónomo: el valor del texto lo otorga su capacidad de circulación en el mercado, debido a que la globalización ha impuesto “como acto de evaluación la propia circulación del objeto cultural” (Laera 2014: 217). Sin circulación tampoco hay literatura. De ahí que Aira embista en *La vida nueva* contra las grandes editoriales globalizadas que priorizan criterios comerciales tales como la legibilidad, la no ficción, y “esos atroces *best-sellers* que se vendían en los aeropuertos y que no bajaban de las ochocientas páginas” (2007: 54).

Festival por su parte nos ofrece una comedia de enredos que satiriza las instituciones que apoyan a los artistas al tiempo que reflexiona sobre el estado del arte posmoderno. La historia se basa en el cineasta de ciencia ficción Alec Steryx, el invitado estrella de un festival de cine en un país no especificado. Steryx sorprende a todos al traer al festival a su madre nonagenaria, lo que genera una serie de situaciones caóticas y grotescas y pone en evidencia las dinámicas y pretensiones del mundo artístico y cultural. Desde el prisma de estas poéticas del mercado, esta novela puede interpretarse como una crítica a la administración de la visibilidad y a la mercantilización –o festivalización– del arte en espacios como las ferias y los festivales, que se retratan como escenarios donde se negocian prestigios y se construyen imágenes públicas (crédito y deuda), más allá del trabajo artístico. Así, de una forma muy aguda, el texto utiliza el humor y el absurdo para cuestionar las estructuras que sostienen el mercado cultural y las expectativas que se generan en torno a los artistas y sus obras. Como expone Perus:

La “promoción” periódica, y más o menos efímera, de determinados autores y obras, con todos los recursos mediáticos al alcance, la multiplicación de “presentaciones”, las “lecturas en voz alta”, los festivales y las ferias masivas que, en asociación con un turismo también calificado de “cultural”, contribuyen a reforzar la concepción de la vida social y cultural no sólo como un ritual colectivo sino también y ante todo como un espectáculo masivo, dentro del cual la relación con el libro y la lectura deviene en un asunto mucho más público que propiamente personal y privado (2009: 13).

Finalmente, *Prins* narra la historia de un escritor de novelas góticas que, desencantado con su producción literaria y la presión del mercado editorial, decide abandonar la escritura y sumergirse en el consumo de opio como vía de escape. Esta premisa sirve como plataforma para ahondar en otras aristas de las poéticas del mercado global, cuestionando la relación entre la creación artística y las exigencias de los géneros de moda. La producción masiva de novelas góticas responde más a las demandas comerciales que a una auténtica pulsión creativa, lo que lo lleva al protagonista a una profunda insatisfacción. Esta situación hace emerger la tensión entre el deseo de escritura y la producción orientada al mercado, donde la obra se convierte en mercancía y el escritor en proveedor de contenido: de simulacro de significado. En paralelo, *Prins* funciona como parodia de los géneros literarios más en boga en la actualidad y como crítica a la estandarización impuesta por el mercado. Al exagerar y distorsionar los elementos típicos de la novela gótica, Aira cuestiona la innovación y la exploración artística en un contexto donde las fórmulas predecibles son valoradas por su rentabilidad. Bauman describe este mismo hecho desde el costado filosófico:

La cultura de la modernidad líquida ya no tiene un “populacho” que ilustrar y ennoblecer, sino clientes que seducir. En contraste con la ilustración y el ennoblecimiento, la seducción no es una tarea única, que se lleva a cabo de una vez y para siempre, sino una actividad que se prolonga de forma indefinida. La función de la cultura no consiste en satisfacer necesidades existentes sino en crear necesidades nuevas, mientras se mantienen aquellas que ya están afianzadas o permanentemente insatisfechas (2023: 21).

En definitiva, y teniendo en cuenta la nómina de obras analizadas, podemos afirmar que la economía fiduciaria de lo literario en César Aira refiere a la manera en que el valor se construye y sostiene principalmente en función de la confianza, la fe o el crédito que le otorga el mercado (sus dispositivos) a la figura del escritor, más que en un valor intrínseco, en el trabajo o en las cualidades estéticas de un texto. Esto no supone una crítica al mercado por parte de Aira (una negación del mercado y de la institucionalización), sino –como en Duchamp– una institucionalización, y mercantilización, de la negación. En el museo, como en el mercado global del libro, entra todo.

CONCLUSIONES

Todo procedimiento narrativo es una economía de la literatura, que en el caso de Aira refiere al texto y al contexto: una poética del mercado global basada en una economía fiduciaria que revela la falta de crédito legitimado, de valor estético hoy

día. De este modo, su ficción se transforma en parodia y en un artefacto político que interviene en el centro de la lógica interna de la cultura actual porque cuestiona los efectos de la representación: la literatura es una convención arbitraria, como el signo lingüístico, como el valor del dinero, una ficción cultural que circula como cualquier otro producto en el mercado global. La ruptura que propone Aira del signo, de su homogeneidad y de su hegemonía, deviene entonces en resistencia a la significación en una sociedad neoliberal que construye continuamente imaginarios homogéneos y clausurados.

En el procedimiento aireano, el valor de la obra literaria no remite ya a su calidad estética o a su contenido, sino al consenso social, mercantil, generado en torno a la marca del autor. Este consenso es el resultado de operaciones editoriales, críticas, premios, ferias, festivales y de la figura del escritor, cuyo nombre otorga prestigio o valor de mercado a la obra: “Lo malo de lo cual es que para funcionar en el mercado [las obras] deben transportar valores ya establecidos y confirmados, traicionando la misión última del arte que es crear y poner en circulación valores nuevos” (Aira 2019: 30). Bajo esta lógica, el mercado literario explota lo reconocible, la tensión entre lo ficticio y lo auténtico, apelando a la autoficción para reforzar el vínculo del autor con el libro. Así, *Varamo*, *Cumpleaños*, *La vida nueva*, *La princesa primavera*, *El mago*, *Prins* o *El congreso de literatura* responden a una economía fiduciaria que funciona como parodia de este sistema/mercado literario. Aira decide convertirse en un productor constante de ficciones –una máquina inventiva– que no tiene una marca particular y que no busca establecer un valor definitivo, sino multiplicar las posibilidades –los efectos– de su propia escritura –sin significado– en un flujo ininterrumpido de mercancías disímiles. El axioma sería: más obra y menos escritor, lo contrario que demanda el mercado.

De hecho, buena parte de los personajes de las obras de Aira –no solo de las novelas analizadas– se presentan como prototipos del artista (el mago, el cineasta, el escritor, el pintor, el crítico, el payaso, etc.) definidos por su relación con el dinero o con el mercado global.¹⁵ Su función es meramente textual porque su economía narrativa no obedece a un protocolo mimético, como hemos visto, ni fantástico. No representa lo real, sino que lo contiene. De este modo, lo que podríamos denominar la ‘economía del personaje’ aireano, siguiendo a Lynch, obedece a un nuevo imaginario artístico que significa la relación actual de las personas con los objetos, representados como mercancías (un libro, una droga, un billete falso, etc.) que resisten el valor de uso.

Por otro lado, el valor de cambio es contingente y Aira lo relaciona con la capacidad para generar nuevas escrituras a partir de un procedimiento de economía fiduciaria del significante literario, simple y replicable. Lo que él mismo ha llamado “una dialéctica de la reproducción” (Aira 2019: 15). La novela aireana es menos un relato que una economía de la literatura que sustrae el sentido y lo diversifica. El valor no está en la perfección de cada obra, sino en su postergación y en la parodia de los medios de producción, así como en la confianza que el sistema literario (críticos, lectores, mercado) deposita en su figura de escritor prolífico –tiene más de un centenar de obras publicadas– e inagotable. Contreras (2002) supo ver que en

15. Recuérdese que los grandes autores son escritores de personajes: el Quijote, Romeo y Julieta, Oliver Twist, Madame Bovary, Joseph K. el Gran Gatsby, Santiago Nasar, Horacio Oliveira, Emilio Renzi y Varamo.

los comienzos de Aira esta superproducción editorial devaluaba su obra, pero en la actualidad su estrategia de desestabilización doble, del signo y del mercado, ha terminado convenciendo a quienes no lo entendían y despreciaban el valor de una poética, simbólica y material, totalmente innovadora. Es evidente que Aira siempre ha tenido claro, como Borges, que “en el orden de la literatura, como en los otros, no hay acto que no sea coronación de una infinita serie de causas y manantial de una infinita serie de efectos”.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max (2016): *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- AIRA, César (2000): “La nueva escritura”, en *Boletín/8. Del Centro de Estudios en Teoría y Crítica Literaria*, pp. 165-170.
- AIRA, César (2002): *Varamo*. Barcelona: Anagrama.
- AIRA, César (2007): *La vida nueva*. Buenos Aires: Mansalva.
- AIRA, César (2014): *Continuación de ideas diversas*. Ciudad de México: Jus.
- AIRA, César (2017): *Evasión y otros ensayos*. Barcelona: Literatura Random House.
- AIRA, César (2019): *Sobre el arte contemporáneo*. Barcelona: Literatura Random House.
- AIRA, César (2021): *La ola que lee. Artículos y reseñas (1981-2010)*. Barcelona: Literatura Random House.
- ANDERMANN, Jens (2019): “La operación Aira: literatura argentina y procedimiento”, en Rolf Kailuweit et al. (eds.), *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*. Madrid: Iberoamericana, pp. 183-198.
- ÁVILA, Patricia (2007): *Y tú también te vas. Argentina y el dinero*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BARTHES, Roland (2004): *The semiotic challenge*. Los Angeles: University of California Press.
- BAUDRILLARD, Jean (2009): *Crítica de la economía política del signo*. Madrid: Siglo XXI editores.
- BENJAMIN, Walter (1973): *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- BERARDI, Franco (2012): *The Uprising. On Poetry and Finance*. Los Angeles: Semiotext(e).
- BÉRTOLO, Constantino (2008): *La cena de los notables*. Cáceres: Periférica.
- BONELLS, Jordi (2016): “Por una literatura caníbal: el escritor como personaje de ficción (César Aira, Roberto Bolaño, Javier Cercas, Ricardo Piglia, Enrique Vila-Matas)”, en L. Funes (coord.), *Hispanismos del mundo: diálogos y debates en (y desde) el sur. Anexo digital*. Buenos Aires: Miño y Dávila, pp. 81-91.
- BORGES, Jorge Luis (2015): “El arte narrativo y la magia”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj9845>>
- BOURRIAUD, Nicolas (2009): *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BOURRIAUD, Nicolas (2015): *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BÜRGER, Peter (2010): *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- CÁRCAMO-HUECHANTE, Luis. E., FERNÁNDEZ BRAVO, A. y LAERA, Alejandra (comps.) (2007): *El valor de la cultura. Arte, literatura y mercado en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- CONTRERAS, Sandra (2002): *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- CONTRERAS, Sandra (2009): “Economías literarias en la ficción argentina del 2000 (Incardona, Casas, Cucurto, Llinás)”, en *Actas del II Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Rosario: Cerlag. <cerlag.org/publicaciones/index.php>.

- CORTÉS CONDE, Roberto (2005): *La economía política de la argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Gedisa.
- DEPETRIS CHAUVIN, Irene (2014): "La violencia gratuita y el poder de lo falso en César Aira", en *Revista Chilena de Literatura*, n.º 87, pp. 69-87. <<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/33781>>
- DERRIDA, Jacques (1995): *Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa*. Barcelona: Paidós.
- FABBRI, Paolo (1995): *Tácticas de los signos. Ensayos de semiótica*. Barcelona: Gedisa.
- FOFFANI, Enrique (2019): *Vallejo y el dinero. Formas de la subjetividad en la poesía*. Lima: Cátedra Vallejo.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana (2014): "El valor del objeto literario", en *Ínsula*, n.º 814, pp. 2-5.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana (2022): *Cultura literaria y políticas de mercado: editoriales, ferias y festivales*. Berlin: De Gruyter.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana y LOCANE, Jorge J. (2022): "Presentación: Ábrete sésamo. Gatekeepers de la literatura latinoamericana", en *Revista Chilena de Literatura*, (105), pp. 9-15. <<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/67102>>
- GALLEGO CUIÑAS, Ana y LOCANE, Jorge J. (2024): "Poéticas de editor/a: un género en expansión", en *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 58, n.º 2, pp. 321-329. <<https://dx.doi.org/10.1353/rvs.2024.a937013>>
- GARCÉS, Gonzalo (2010): "Una pasión gastada", en *Nueva sociedad*, n.º 230, pp. 38-48.
- GERMANA, Michael (2009): "Counterfeiters and Con Artists: Money, Literature, and Subjectivity", en *American Literary History*, n.º 21, pp. 292-305.
- GIDE, André (1980): *Los monederos falsos*. Barcelona: Editorial Poseidón.
- GOUX, Jean-Joseph (1994): *The Coiners of Language*. Norman: University of Oklahoma Press.
- GUERRERO, Gustavo (2018): *Paisajes en movimientos. Literatura y cambio social entre siglos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- HAN, Byung-Chul (2014): *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder.
- HEINZELMAN, Kurt (1980): *The economics of the Imagination*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- HÖRISCH, Jochen (2000): *Heads or Tails. The Poetics of Money*. Detroit: Wayne State University Press.
- KOHAN, Martin (2021): *La vanguardia permanente*. Buenos Aires: Paidós.
- LAERA, Alejandra (2014): *Ficciones del dinero*. Buenos Aires: FCE.
- LAZZARATO, Maurizio (2013): *La fábrica del hombre endeudado. Ensayo sobre la condición neoliberal*. Buenos Aires: Amortorru.
- LEONE, Luciana di (2012): "Edición de poesía: tiempos de afecto", en *Badebec*, vol. 3, pp. 32-44. <<https://rephip.unr.edu.ar/items/837c4c38-080a-4ad4-b7ae-c475f9645d47>>
- LIBRETELLA, Héctor (2000): *El árbol de Saussure. Una utopía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- LIBRETELLA, Héctor (2008): *Nueva escritura en Latinoamérica*. Buenos Aires: El Andariego.
- LOCANE, Jorge J. (2019): *De la literatura (latinoamericana) a la literatura (latinoamericana) mundial*. Berlin: De Gruyter.
- LUDMER, Josefina (2015): *Clases 1985. Algunos problemas de teoría literaria*. Buenos Aires: Paidós.
- LUKÁCS, György (2016): *Teoría de la novela*. Barcelona: Debolsillo.
- LYNCH, Deidre Shauna (1998): *The Economy of Character. Novels, Market Culture, and the Business of Inner Meaning*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MAGNUS, Ariel (2019): *Ideario Aira. Diccionario de las mejores ideas de César Aira*. Barcelona: Literatura Random House.

- MAIORINO, Giancarlo (2008): *First Pages. A Poetics of Titles*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- MARAZZI, Christian (2002): *Capital and Language*. Los Angeles: Semiotext(e).
- MARLING, William (2016): *Gatekeepers. The Emergence of World Literature & the 1960s*. New York: Oxford University Press.
- MARX, Karl (2000): *El capital (Obra completa). Crítica de la economía política*. Barcelona: Akal.
- MCCLOSKEY, Deirdre N. (1985): *The Rhetoric of Economics*. Madison: University of Wisconsin Press.
- MOLINA, Cristian (2013): *Relatos del mercado. Literatura y mercado editorial en el Cono Sur (1990-2008)*. Rosario: Fiesta Ediciones.
- MOLINA, Cristian (2016): "César Aira y El festival", en *Colindancias*, vol. 7, pp. 55-66.
- MONTALDO, Graciela (2024): "César Aira and the Art of Invention", en Alejandra Laera y Mónica Szurmuk (eds.), *A History of Argentine Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 536-548.
- MORAÑA, Mabel (2010): *La escritura del límite*. Madrid: Iberoamericana.
- MOSCARDI, Matías (2019): *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*. Villa María: Eduvim.
- MÜLLER, Gesine y GRAS, Dunia (eds.) (2015): *América Latina y la literatura mundial. Mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Madrid: Iberoamericana.
- MÜLLER, Gesine, LOCANE, Jorge J. y LOY, Benjamin (eds.) (2018): *Re-mapping World Literature: Writings, Book Markets and Epistemologies between Latin American and the Global South*. Berlin: De Gruyter.
- PADILLA, J. I. (2014): *El terreno en disputa es el lenguaje. Ensayos sobre poesía latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana.
- PERUS, Françoise (2009): "Leer no es consumir (la literatura latinoamericana ante la globalización)", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 69, pp. 11-31. <<https://rcillettas.unmsm.edu.pe/index.php/content/article/view/2125>>
- PIGLIA, Ricardo (1974): "Roberto Arlt: la ficción del dinero", en *Hispanamérica*, n.º 7, pp. 25-27.
- PIGLIA, Ricardo (1989): "Ficción y política en la literatura argentina", en *Hispanamérica*, n.º 52, pp. 59-62.
- RÁNCIERE, Jacques (2010): *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- RENDUELES, César (2018): *Capitalismo canalla. Una historia personal del capitalismo a través de la literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- RIVEIRO, María Belén (2019): "César Aira en entrevistas: la construcción de la figura de escritor (1981-2001)", en *Trabajo y Sociedad*, vol. 20, n.º 33, pp. 83-101. <<https://bit.ly/3c3EG8Y>>
- RIVEIRO, María Belén (2021): "Por una sociología del espacio editorial: el caso de César Aira y Beatriz Viterbo", en *Estudos de Literatura Brasileira Contemporanea*, n.º 62, <<https://doi.org/10.1590/2316-4018626>>
- ROBINSON, Peter (2020): *Poetry and money. A speculation*. Liverpool: Liverpool University Press.
- ROSSI-LANDI, Feruccio (1975): *Linguistics and Economics*. The Hague: Mouton.
- SAGER, Valeria (2009): "La circulación, el don y el intercambio como marcas de presente: De Ema, la cautiva a Las aventuras de Barbaverde (César Aira)", en J. Amícola (dir.), *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. UNLP. FAHCE. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3612/ev.3612.pdf>
- SAPIRO, Gisèle (ed.) (2009): *Les contradictions de la globalisation éditoriale*. Paris: Nouveau Monde.
- SAPIRO, Gisèle y RABOT, Cécile (eds.) (2017): *Profession? Écrivain*. Paris: CNRS.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1991): *Curso de lingüística general*. Madrid: Akal.

- SCHÁVELZON, Daniel (2009): *Arte y falsificación en América Latina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SHELL, Marc (1981): *La economía de la literatura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SPERANZA, Graciela (2006): "César Aira, literatura *ready-made*", en *Fuera de campo: Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama, pp. 289-315.
- SYBOLD, Matt y CHIHARA, Michelle (2021): *The Routledge Companion to Literature and Economics*. New York: Routledge.
- SZPILBARG, Daniela (2015): "Escrituras *permeables*: la autogestión editorial en la literatura. El caso de *Gordo* de Sagrado Sebakis y *En construcción* de Pablo Strucchi", en *Cuadernos LIRICO* [En línea], n.º 13, pp. 1-18. <lirico.revues.org/2098>
- TABAROVSKY, Damián (2010): *Literatura de izquierda*. Madrid: Periférica.
- THROSBY, David (2000): *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TINIÁNOV, Iori (2020): *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Dedalus.
- VERNON, John (1984): *Money and Fiction. Literary Realism in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Ithaca: Cornell University Press.
- VIRNO, Paolo (2003): *Gramática de la multitud*. Buenos Aires: Colihue.
- WOODMANSEE, Martha y OSTEEN, Marc (1999): *The new economic criticism. Studies at the intersection of literature and economics*. London: Routledge.

Su leve irreverencia. Aira y el Formentor

JORGE J. LOCANE

Las páginas que siguen reflexionan sobre una relación “áspera”, la de César Aira con los premios literarios, particularmente con el Premio Formentor de las Letras, el cual le fue otorgado en 2021. Voy a concentrar la atención, antes que en la trayectoria o los textos que lo han hecho merecedor de la distinción, en la performance pública del escritor argentino en tanto galardonado. Propongo leer este modo de intervención como un acto irreverente destinado a desestabilizar convenciones del campo literario contemporáneo o, en otros términos, como una sutil pero potente política de autor frente a la cooptación, el consenso y la institucionalización.

Al ser un instrumento de intercambio de valores, los premios literarios constituyen un objeto de estudio controvertido y sospechoso. Una perspectiva formalista ortodoxa bien puede argumentar que pertenecen a una jurisdicción ajena a la de los estudios literarios. Tampoco ocurre que desde la sociología de la literatura se hayan esgrimido pruebas concluyentes para hacer evidente la necesidad de que la investigación se ocupe con seriedad y rigor de los premios literarios.¹ Un estudio similar al de Loren Glass sobre los programas de escritura creativa pero enfocado en los premios está pendiente, incluso en el contexto de la actual fase de la globalización y ante la llamativa multiplicación de los reconocimientos internacionales. De manera que, al día de hoy, no existe mayor información acerca de una hipótesis que –a mi modo de ver– amerita que se la indague con atención: que los premios literarios afectan no solo la literatura –en tanto resultado del accionar concatenado de los actores de la industria editorial– sino también la actividad más doméstica que supone la escritura, es decir que no es lo mismo que la escritura esté directa o indirectamente orientada a resolver desafíos formales que a ganar un premio, como puede ser, por ejemplo, el Herralde de Novela. No hay, acaso, mejor ejemplo de esta determinación de la escritura por parte del sistema de premios que el tránsito de Roberto Bolaño de la poesía a la narrativa, esto es, de ese momento romántico en el que escribía poesía a ese otro donde la poesía pasa a ser una práctica idealizada, narrada con nostalgia desde la novela.²

Un estudio resulta sin duda imprescindible para abordar el fenómeno de los premios, *The Economy of Prestige* (2005), de James English. Este libro provee definiciones y una reflexión que no por tomar distancia del modelo binario de Pierre Bourdieu –quien todavía puede ser considerado la mayor autoridad en este terreno– pierde en poder argumentativo. El problema es que, al día de hoy, el sistema de

1. Para más elaboraciones al respecto del carácter polémico de los premios, ver el capítulo “Canon, valor y premios literarios” en de Diego (2015).

2. Para mayores detalles acerca de la transición de Bolaño de poeta a novelista, ver Locane (2022).

premios es tan complejo y diverso y está tan segmentado hacia adentro que un solo libro no puede dar cuenta de esa totalidad caleidoscópica. Mucho menos resulta posible pedirle a un estudio concebido dentro del horizonte de pensamiento angloamericano que informe de manera acabada sobre las especificidades del campo/mercado hispanoamericano. Hay algunas investigaciones dedicadas total o parcialmente a premios del mundo hispanohablante. Dos de ellas provienen de la academia alemana, acaso por el carácter preponderante que posee el *boom* de la narrativa latinoamericana en la recepción germanoparlante: *Bücher ohne Grenzen* [Libros sin fronteras] (2003), de Burkhard Pohl, y *Literaturpreise und Weltliteratur* [Premios literarios y literatura mundial] (2021), de Judith Illerhaus, ambas sobre el Premio Biblioteca Breve. Dedicado al Premio Planeta, se encuentra el libro resultado de la tesis de Fernando González Ariza, *Premios Planeta: historia y estrategias comerciales* (2008). Y de aparición muy reciente el notable trabajo de Sarah Bowskill, *The Politics of Literary Prestige: Prizes and Spanish American Literature* (2022), ya sí con la intención de ser un estudio orgánico sobre el sistema de premios que determina la suerte de la literatura adjetivada como latinoamericana. Este libro, aunque desde luego no agota el objeto, vale como la mejor fuente que tenemos a disposición hasta el momento para abordar los premios del vasto territorio del castellano. La única cuenta pendiente de este trabajo, a mi modo de ver, sería un análisis textual desde la hipótesis que propuse anteriormente. Casi todos los restantes aspectos que resultaba apremiante indagar aparecen al menos delineados en *The Politics of Literary Prestige*: una taxonomía, una crítica desde una perspectiva decolonial y otra desde un enfoque de género, también una propuesta procedimental para eludir los condicionamientos del sistema de premios.

El trabajo de Bowskill, no obstante, no ofrece un examen pormenorizado de la operación Formentor, el cual se puede encontrar, en parte y fragmentado, en diferentes contribuciones más focalizadas. Sobre esta estrategia editorial, Frank de Glas (2013: 148-149) ha anotado: “No he podido encontrar ningún otro modelo de cooperación literaria internacional a la misma escala que en el caso Formentor”.³ Puesto que yo solo voy a tratar el reciente reconocimiento a César Aira en Sevilla y de manera circunstancial la trama general, va a seguir pendiente un análisis comprehensivo de esta amplia estrategia que comenzaron a diseñar Carlos Barral y Giulio Einaudi a fines de los años 50 y que, aunque al día de hoy se ha transformado significativamente, estaría ubicando a Aira en una genealogía que lo emparenta tanto con Jorge Luis Borges o Witold Gombrowicz como con el *boom*. Sobre los premios otorgados por la coalición de editoriales fundada por Barral y Einaudi o, ahora, la Fundación Formentor no hay más que algunos artículos dispersos o algunas páginas de trabajos más generales (Glas 2013; Pohl 2013; Santana 2009). Diría, por esto, que, a pesar de su impronta autoficcional, la mejor fuente disponible para estudiar la fase temprana del premio son las iluminadoras *Memorias* (2015), de Carlos Barral,⁴ y, posiblemente, su epistolario, preservado en la Biblioteca de

3. “I could not find any other model of international literary cooperation on the same scale as in the Formentor case” (de Glas 2013: 148-149). Todas las traducciones son mías.

4. Originalmente, las memorias de Carlos Barral aparecieron en tres volúmenes: *Años de penitencia* (1975), *Los años sin excusa* (1977) y *Cuando las horas veloces* (1988) que más tarde fueron reunidos en el libro al que refiero. Su relato sobre la experiencia Formentor se encuentra hacia el final de *Los años sin excusa*.

Catalunya. En lo que refiere a la fase actual, existen videos y documentación en la página de la Fundación Formentor además de unas publicaciones físicas, los *Carnets de Formentor*, que recogen las actas de los jurados, los discursos de los escritores galardonados así como otras deliberaciones que han tenido lugar en el marco de los encuentros organizados por la fundación.

Pero antes de entrar de lleno en tema: ¿qué es un premio? Para James English (2005: 10), se trata de un dispositivo de transacción de valores: “Son el mejor instrumento para negociar transacciones entre capital cultural y económico, cultural y social, o cultural y político, es decir, son nuestros agentes institucionales más eficaces de la *intraconversión de capital*”. Por esto, “Los administradores, jueces, patrocinadores, artistas y otros implicados en un premio deben entenderse como agentes de la intraconversión; cada uno de ellos no representa una forma particular y pura de capital, sino un conjunto particular de intereses bastante complejos en relación con las reglas y oportunidades de la intraconversión de capital”⁵ (English 2005: 11). Un premio sería, pues, una suerte de casa de cambio, donde ingresa un artefacto con un valor simbólico indefinido al que la negociación entre los diferentes actores involucrados le asigna un valor económico, social o político determinado. Esta definición sintética, no obstante, no da cuenta de varias complejidades. Una de ellas, que sí advierte Sarah Bowskill siguiendo la investigación de Pablo Faúndez Morán sobre el Premio Nacional de Literatura chileno, *El Premio Nacional de Literatura en Chile: de la Construcción de una Importancia* (2020), es que al momento de intercambiar valores también la institución o el jurado que otorga el premio absorbe el capital simbólico que puede portar el nombre del escritor reconocido. De modo que, al reconocer un apellido prestigioso, la institución otorgante y los miembros del jurado también ganan en legitimidad y reconocimiento. Creo que esta es una dimensión descuidada en los estudios sobre premios y que considerarla es particularmente relevante para el caso de un escritor de culto, todavía “secreto” en el dominio transnacional, y con la trayectoria que tiene Aira: ¿Quién gana *más* cuando Aira recibe un premio? ¿Aira o el jurado? ¿Aira o la fundación? ¿Compensa la dotación económica, de 50 000 euros en el caso del Formentor, la retribución en prestigio que ofrece el escritor?

En un breve trabajo sobre el Premio Anagrama de Novela, yo mismo propuse una definición resumida en los siguientes términos: “Un premio, en principio, es un acto performativo de distinción: de un corpus de elementos X, necesariamente preseleccionado, uno es puesto de relieve según criterios establecidos en las ‘bases’ y luego identificados, habitualmente, por un reducido grupo de ‘especialistas’ en la materia” (Locane 2017: 100). Pero premios hay de muchos tipos y que responden a diferentes intereses, económicos, políticos, culturales, etc. Mi planteo refiere más bien a premios comerciales, otorgados por organismos privados y con fines de lucro como lo es una editorial. Dada la diversidad de premios, por lo pronto el hecho de que existen premios otorgados por Estados como reconocimiento a una trayectoria,

5. “[T]hey are the single best instrument for negotiating transactions between cultural and economic, cultural and social, or cultural and political capital—which is to say that they are our most effective institutional agents of *capital intraconversion*” (10). “The administrators, judges, sponsors, artists, and others involved in a prize are thus themselves to be understood as agents of intraconversion; each of them represents not one particular, pure form of capital, but a particular set of quite complex interests regarding the rules and opportunities for capital intraconversion” (11).

resulta difícil englobarlos bajo un único paradigma. Me arriesgaría a decir, no obstante, que las transformaciones en los modos de producción de literatura generados por la reciente evolución del capitalismo han dado lugar a un modelo hegemónico de valoración fundado en el potencial retorno económico que puede generar la distinción de un manuscrito o incluso una obra en su conjunto o trayectoria. En otros términos, la hipótesis sería que hoy existe una matriz de operación inspirada en los premios comerciales que regula el *habitus* de los actores involucrados en cualquier premio: ¿no es relevante, acaso, la expectativa de ventas que produce un potencial Premio Nobel? En cualquier caso, este modelo, aunque en efecto pueda ser considerado hegemónico, no es el único. Y si puede ser considerado hegemónico, es debido a que es cuestionable y, efectivamente, desafiado. La observación –como voy a mostrar– vale particularmente para el Formentor.

Me interesa destacar también que a diferencia de lo que pasa con premios que se otorgan, por ejemplo, dentro del sistema cultural alemán, en lo que atañe a la literatura latinoamericana se acentúa el fenómeno que James English (2005: 282) ha caracterizado como *desterritorialización del prestigio*, esto es, que su puesta en valor, mediante el dispositivo premio, se realiza en gran medida fuera del sistema cultural o trama institucional de América Latina.⁶ Acá es donde la tasación y jerarquización de la literatura latinoamericana todavía muestra síntomas de lo que ya Antonio Cándido (1972) caracterizaba como “dependencia”. Excepto por algunos casos contados,⁷ el sistema de premios que determina la legibilidad y aceptabilidad de un texto o una trayectoria latinoamericanos en el mercado hispánico y global tiene epicentro en Europa (el Roger Callois, el Anna Seghers, y en años recientes el International Booker Prize) y más particularmente en España (del tradicional Biblioteca Breve al Heralde, que hoy vale como el premio comercial más prestigioso, hasta llegar al Cervantes). La sistemática inversión desde España en la capitalización del patrimonio literario mundial compuesto en castellano sigue garantizándole la posición hegemónica que logró conquistar en los años 60 con el apogeo del *boom*, esto quiere decir que permanece vigente el principio de que la consagración para los escritores latinoamericanos pasa por España, y los premios que se conceden en este país son el principal dispositivo de tasación dentro del circuito *mainstream* de la literatura en castellano. La creciente relevancia del sistema de legitimización estadounidense (agentes, editoriales, premios) sigue siendo, para la literatura latinoamericana, secundaria. El caso de Valeria Luiselli resulta emblemático de esta evolución: al día de hoy, puede haber sido convalidada como una “destacada” escritora dentro del mercado anglófono, pero, hasta que no se haga un lugar significativo en las plataformas de reconocimiento y promoción españolas, no va a ser una escritora valorada

6. “[E]l reciente frenesí de premios y galardones ha empezado a fomentar no solo una desnacionalización, sino una *desterritorialización* más radical del prestigio, una desvinculación de los premios culturales, e incluso de los campos simbólicos como tales, de determinadas ciudades, naciones o incluso regiones claramente definidas”. “[T]he recent frenzy of prizes and awards has begun to foster not merely a denationalization but a more radical deterritorialization of prestige, an uncoupling of cultural prizes, and even of symbolic fields as such, from particular cities, nations, even clearly defined regions” (2005: 282).

7. Al margen de algunos premios relevantes a nivel nacional o local como el mexicano Sor Juana Inés de la Cruz, entre los latinoamericanos que han tenido cierto impacto habría que mencionar el Rómulo Gallegos y el Casa de las Américas. Los cuales, sin embargo, al decaer en importancia o al quedar discontinuados, reafirman la evolución hacia un régimen de reconocimiento cada vez más desterritorializado.

en el vasto campo hispanohablante. Con los premios más gravitantes del ámbito privado y comercial, como los ya mencionados o el Planeta –que otorga la mayor dotación económica del mundo–, o los institucionales y públicos, como el Cervantes o el Reina Sofía, España lo que hace es producir valor agregado a partir del capital que representa la lengua entendida como el patrimonio común que define el eje transatlántico. España –dicho de manera sintética–, al invertir en estos artefactos textuales, capitaliza el valor lingüístico y cultural de textos producidos en el territorio “ampliado” de La Mancha. Se da, así, el fenómeno de que los jurados españoles o constituidos en España –embestidos como verdaderos *gatekeepers* (Marling 2016)– se autoatribuyen la potestad de seleccionar y jerarquizar las literaturas en castellano desde un horizonte de expectativas que no necesariamente se corresponde con el de los campos de producción. Voy a tratar de mostrar que el caso Aira es, en este sentido, sumamente interesante porque complejiza el escenario y abre interrogantes.

El Premio Formentor, como todos, posee atributos particulares. Al momento de hacer una rápida historización, cabe mencionar que en su etapa fundacional en realidad eran dos premios: el Prix Formentor y el Prix International. Ambos –como he adelantado– son parte de una operación más amplia de internacionalización conducida por los editores Barral y Einaudi que resultó sumamente eficaz como plataforma para apuntalar la constitución del *boom*. La operación consistió, básicamente, en una hábil estrategia para crear un “mercado común” para la literatura redactada en diferentes lenguas. Editoriales de diferentes países conformaron una suerte de coalición –el así llamado Grupo Formentor– para respaldarse mutuamente a la hora de lanzar y poner en circulación títulos mediante la transferencia automática de capital simbólico.⁸ Hubo diferentes etapas en la alianza con la participación de una editorial por país o lengua. Entre las que fueron parte del plan se encuentran Seix Barral (Barcelona), Gallimard (París), Einaudi (Torino), The Grove Press (Nueva York), Weidenfeld & Nicholson (Londres), Rowohlt (Hamburgo), McClellan & Stewart (Toronto), Bonniers (Estocolmo), Gyldendal (Copenhague), Gyldendal Norsk (Oslo), Otava (Helsinki), Arcadia (Lisboa) y Meulenhoff (Amsterdam).

No es este un estudio sobre el Premio en sí, así que únicamente señalo que el desdoblamiento en dos galardones fue resultado de una meditación profunda en torno al concepto de premio literario. Conscientes de que el valor literario no es cuantificable y jerarquizable de la misma manera que, por ejemplo, el rendimiento

8. Al respecto Frank de Glas (2013: 171) anota que “En palabras de un participante anónimo, las reuniones de Formentor fueron los heraldos de un ‘Mercado Común Literario’. Este tipo de intercambio cultural internacional surgió en la misma época en que la Feria del Libro de Fráncfort se convirtió en el punto de encuentro por excelencia del mundo editorial, y la edición literaria experimentó un auge tanto en Estados Unidos como en Europa Occidental. [...] Las nuevas conexiones de Barral con muchos editores internacionales en el extranjero le allanaron el camino para importar la obra de una nueva generación de escritores en lengua española procedentes de América Latina (tanto a España como al mercado internacional del libro). Más tarde, este grupo de autores recibió el nombre de generación del *boom*, y entre sus miembros más conocidos se encontraban Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa”. “In the words of an anonymous participant, the Formentor meetings were the heralds of a ‘Literary Common Market’. This type of international cultural exchange emerged in the same period of time that the Frankfurt Book Fair became the publishing world’s meeting place par excellence, and literary publishing boomed in both the United States and Western Europe. [...] Barral’s new connections with many international publishers abroad paved the way for him to import the work of a new generation of Spanish-language writers from Latin America (both into Spain and into the international book market). Later on this group of authors was labelled the ‘boom’ generation and the best-known members of this group included Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, and Mario Vargas Llosa” (171).

deportivo, y de que un premio es una poderosa bisagra entre el campo y el mercado, Barral y Einaudi reflexionaron sobre qué tipo de premio querían otorgar. El registro de estos debates se conserva en las memorias de Barral y es extremadamente revelador porque permite ver qué implica cada estrategia de distinción y la aguda sensibilidad analítica que convierte a editores como Barral y Einaudi en decisivos protagonistas del campo literario y editorial.

Lo cierto es que el Prix International fue concebido como un reconocimiento a la trayectoria, sin beneficios económicos para los editores asociados (aunque probablemente no hayan ignorado el valor simbólico que ellos mismos adquirirían, con capital económico, al reconocer a escritores de la proporción de Borges o Samuel Beckett). Mientras que el Prix Formentor tuvo desde el primer momento un carácter decididamente comercial, ya que se trataba de una distinción a un texto inédito que una vez premiado sería insertado, mediante el pago de anticipos de publicación y traducción al escritor,⁹ en el mercado internacional. El grupo Formentor –con Barral y Einaudi a la cabeza– llegó a la decisión de instaurar los dos premios después de los primeros encuentros en 1959 en el hotel homónimo.¹⁰ En sus *Memorias*, Barral informa sobre las razones que argumentaban en favor de un premio o del otro: se trata, en breve, de que uno traía beneficios económicos para las editoriales, pero era ilegítimo en términos literarios y morales, y el otro, por el contrario, al reconocer una trayectoria, como el Nobel, involucraba el valor simbólico, pero no producía rédito económico. “Un premio en sentido propio. Nada de anticipos”, dice Barral (2015: 557). No sorprende, sin embargo, que Barral haya tomado posición por el primer modelo, el que decantaría en el Prix Formentor, sobre lo que anota que “[él] Defendía un mecanismo comercial con argumentos supuestamente culturales” (558). El acuerdo final fue que el Grupo otorgaría los dos premios: es decir que, en una jugada singular, apostaron al mismo tiempo por el valor literario y el económico, por lo que los editores mismos consideraban los criterios del polo autónomo y los del heterónimo.¹¹ La lista de galardonados con los dos premios en esta primera etapa es la que sigue:

Prix Formentor

1961, Juan García Hortelano, *Tormenta de verano*

1962, Dacia Maraini, *L'età del malessere*

1963, Jorge Semprún, *Le grand voyage*

1964, Gisela Elsner, *Die Riesenzwerg*

1965, Stephen Schneck, *The Nightclerk*

1966, —

1967, —

9. Vale notar que la concesión de un premio con base en anticipos es, en realidad, una estrategia comercial destinada a capturar contenidos y conseguir promoción gratuita en los medios de comunicación. Anticipos, al menos en el circuito profesional, deben ser pagados siempre, por lo tanto, el hecho de que se los categorice como “premio” califica más bien como manipulación retórica. El premio sería, antes que la dotación en dinero, la publicación, la cual, por regla general, ya está de todas maneras precordada.

10. Para una reconstrucción de la interesante historia del Hotel Formentor como lugar de encuentro de intelectuales y escritores, ver Lladó Pol (2013).

11. Para una reconstrucción más acabada de los debates acerca de los premios, remito a las *Memorias* de Barral (2015), en particular pp. 556–557. Ver también Santana (2009: 290–291).

Prix International

- 1961, Jorge L. Borges, *Ficciones*/Samuel Beckett, *Trilogy*
- 1962, Uwe Johnson, *Mutmassungen über Jakob*
- 1963, Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*
- 1964, Nathalie Sarraute, *Les fruits d'or*
- 1965, Saul Bellow, *Herzog*
- 1966, —
- 1967, Witold Gombrowicz, *Kosmos*

La segunda etapa, ya sin Barral ni otros editores involucrados, se inaugura en 2011. En este segundo momento ya no hay un desdoblamiento en dos premios, sino solo uno que reconoce con los 50000 euros ya mencionados una obra en su conjunto, una trayectoria. Este Premio Formentor de las Letras se deriva, por lo tanto, del Prix International y tiene como patrocinadores ya no una coalición de editores sino al Grupo Barceló y la familia Buadas, propietarios del hotel en diferentes momentos, y, durante un primer periodo, a la Fundación Santillana. La Fundación Formentor es la institución creada para gestionar la concesión del Premio y organizar las conversaciones literarias que tienen lugar cada año bajo auspicio de la institución. La lista de escritores premiados en esta segunda etapa es esta:

Premio Formentor de las Letras

- 2011, Carlos Fuentes
- 2012, Juan Goytisolo
- 2013, Javier Marías
- 2014, Enrique Vila-Matas
- 2015, Ricardo Piglia
- 2016, Roberto Calasso
- 2017, Alberto Manguel
- 2018, Mircea Cărtărescu
- 2019, Annie Ernaux
- 2020, Cees Nooteboom
- 2021, César Aira
- 2022, Liudmila Ulítskaya
- 2023, Pascal Quignard
- 2024, László Krasznahorkai
- 2025, Hélène Cixous

El jurado, al igual que la Fundación Formentor, está presidido por Basilio Baltasar quien desde Seix Barral ya había revitalizado el Premio Biblioteca Breve a fines de los años 90 y, más tarde, como director de la Fundación Santillana, dio impulso a la segunda etapa del premio concebido por Barral y Einaudi. Su caracterización del Premio Formentor de las Letras se ajusta a la idea de que el Prix Internacional era un premio desinteresado en términos económicos y que constituye el antecedente del nuevo premio. Baltasar señala que,

Como órgano meridional de la República de las Letras, el Premio Formentor prolonga y sostiene la inquietud original: transitar la gran biblioteca del mundo, conmemorar la disidencia literaria y celebrar la vitalidad de una tradición estética y moral; rendir tributo a las obras maestras, alentar su intrépida lucidez, fomentar el buen gusto, la admiración por lo mejor, la certeza de lo excelente y la elegancia cultural. *La energía creativa de la imaginación literaria*. (2019: 10).

Así, Basilio Baltasar compone una narrativa fundada en el principio de exclusión entre literatura y mercado. El revitalizado Formentor estaría sin ambigüedades del lado de la literatura y, al reconocer trayectorias consolidadas sin que esto suponga un retorno económico, sería afirmativo de la (semi)autonomía literaria.

Bajo estas premisas, en 2021 César Aira recibe el Premio concedido por un jurado altamente competente –aunque también, vale notar, demasiado peninsular– compuesto por Anna Caballé, Francisco Ferrer Lerín, Juan Antonio Masoliver Ródenas y Gerald Martin, además de Baltasar. Las comunicaciones del jurado en el acto de premiación dan cuenta de lecturas atentas y refinadas de la producción de Aira, pero resulta que Aira es un escritor “escurridizo”, que siempre ha mostrado poca solidaridad con las ceremonias y los protocolos de la institución literaria. Se trata de un escritor que, aun con su siempre invocada extensa lista de publicaciones, no se ha caracterizado por ganar premios, pero que en los últimos años parece haber aceptado un pacto e ingresado en lo que Bowskill llama *prize network* y yo, sistema de premios.

La ceremonia de entrega está enmarcada en una serie de discursos, conferencias de prensa y debates con y sin el escritor galardonado. Sarah Bowskill distingue entre los premios más comerciales y los institucionales a partir de las diferentes performances protocolares que exigen:

Las ceremonias de entrega de los premios nacionales, el Premio Cervantes y el Premio Nobel de Literatura crean un espacio y una plataforma privilegiada desde la que se invita a los autores a tomar la palabra. Al hacerlo, desempeñan las funciones de autor-hombre de estado e intelectual público para la nación o de conferenciante para audiencias internacionales. La diferencia radica en que a un conferenciante se le pide que hable de temas específicos, mientras que un intelectual público tiene mayor libertad para establecer la agenda. Los ganadores de los premios de las editoriales deben conceder entrevistas y participar en actos para promocionar su obra. Hoy en día, los premios de las grandes editoriales de literatura en español posicionan al autor como una celebridad dentro de una cultura hispánica global y una economía transnacional. La naturaleza de la plataforma ofrecida es fundamentalmente diferente según el premio y su política. Las giras literarias y las sesiones de preguntas y respuestas del público o las lecturas en festivales literarios sustituyen a los discursos sentenciosos ante la realeza y los políticos. El autor se acerca cada vez más a la gente. En el contexto de los premios gestionados por editoriales, la visibilidad de las celebridades sustituye a la voz del intelectual público que habla al poder. Por lo tanto, la creciente participación de grupos anteriormente marginados en la red de premios privados no es el motivo de celebración que podría parecer. Los premios que restringen la participación por motivos de género o etnia sitúan a los autores como

portavoces en relación con estas cuestiones, por lo que su papel queda de nuevo circunscrito. (Bowskill 2022: 3).¹²

Si el Nobel o el Cervantes convierten al escritor en un intelectual público que dirige un discurso de relevancia social a autoridades políticas; los premios comerciales buscan hacer del escritor una celebridad de la cultura hispánica global y el mercado internacional. El escritor mismo deviene, así, una mercancía, un bien de consumo al servicio de la industria cultural. En un sobresaliente trabajo sobre el fenómeno de la espectacularización de los escritores en el contexto de la cultura global –lo que ella denomina “celebridad literaria”–, Rebecca Braun (2016: 461) examina el caso de Daniel Kehlmann y escribe, en sintonía con Bowskill, que el autor “se encontró a sí mismo repetidamente funcionalizado por una industria literaria que giraba en torno al escritor haciendo que su persona autoral estuviera disponible casi a diario para lecturas públicas, firmas, charlas y entrevistas. Este compromiso público y popular con el autor lo ha llevado más allá de lo literario”.¹³ El público, en el caso de la industria cultural, son los consumidores, a quienes se les ofrece la oportunidad de interactuar directa o indirectamente con los escritores en ruedas de prensa, charlas públicas, firmas de ejemplares, entrevistas, participación en ferias, etc. El autor adquiere, así, rasgos propios de una celebridad del mundo del espectáculo y resigna autonomía como escritor e intelectual.

Todo pareciera emparentar al Premio Formentor de las Letras con el Cervantes o el Nobel; por lo pronto el hecho de que no es un premio a trabajos todavía inéditos otorgado por una o varias editoriales. En la fase más actual, ni siquiera cuenta con el patrocinio original de un organismo vinculado directamente a la industria editorial como lo es la Fundación Santillana aunque sí cierto apoyo por parte de Literatura Random House. Como he señalado siguiendo palabras de Baltasar (2019), se trata de un premio que afirma el valor de lo literario por sí mismo, con lo cual, cabe notar, constituiría un dispositivo de reconocimiento alineado con los principios que sostienen el (anacrónico) posicionamiento de Aira. Sucede, sin embargo, que la serie de actos conmemorativos frente a periodistas y público en general termina por inscribir al Formentor en un régimen protocolar en algún punto comparable al de los premios comerciales. La exposición pública del escritor, como una presa que

12. “Prize ceremonies for national prizes, the Premio Cervantes and the Nobel Prize for Literature create a space and a privileged platform from which authors are invited to speak. In so doing, they fulfil the roles of author-statesperson and public intellectual for the nation or spokesperson for international audiences. The difference being that a spokesperson is called upon to talk about specific issues whereas a public intellectual has greater freedom to set the agenda. Winners of publisher-run prizes are required to give interviews and participate in events to market their work. Today, prizes run by the major publishing houses for literature in Spanish position the author as a celebrity within a global Hispanic culture and transnational economy. The nature of the platform offered is fundamentally different depending on the prize and its politics. Book tours and audience question and answer sessions or readings at literary festivals take the place of substantial speeches in front of royalty and politicians. The author is increasingly brought to the people. In the context of publisher-run prizes, celebrity visibility replaces the voice of the public intellectual speaking to power. The growing participation of previously marginalized groups in the privately run prize network, therefore, may not be the cause for celebration it may seem. Prizes which restrict entries on the grounds of gender or ethnicity position the authors as spokespersons in relation to these issues and so their roles are again circumscribed” (3).

13. “... found himself repeatedly functionalised by a literary industry that revolved around the writer making his authorial persona available on an almost daily basis for public readings, signings, talks and interviews. This popular public engagement with the author has itself spun him beyond the literary” (461).

ha sido capturada y doblegada por las instituciones, pareciera ser una práctica ineludible. El Formentor termina, así, replicando mecanismos habituales del circuito comercial, lo cual podría ser sintomático de la hipótesis que he sugerido arriba: que en el actual estado del campo los patrones de comportamiento que establece la industria cultural resultan hegemónicos y, por lo tanto, tienden a reproducirse en ámbitos que, incluso de manera programática, pretenden diferenciarse del mercado.

Aira, entonces, recibe el premio en el Hotel Barceló Renacimiento de Sevilla y se ve obligado a participar de entrevistas, charlas, debates, giras de promoción, etc. Gran parte de este material está registrado en videos disponibles en el sitio web de la Fundación y otras plataformas. La principal impresión que dejan estas fuentes es la visible incomodidad de Aira. Aira –se puede argumentar– acepta el premio, pero ejecuta una *performance del cortocircuito* que –como voy a mostrar– puede ser asimilada al principio de las sentencias adversativas que, de acuerdo con María Belén Riveiro (2021), gobierna tanto la composición textual del escritor como su lugar ambivalente en el campo/mercado.

En una charla pública con Baltasar, posterior a la entrega del Premio, en el marco del Festival Internacional de Literatura de Matadero Madrid, Aira insiste en que él jamás va a recibir el Nobel porque ese no es un premio a la literatura, sino a la corrección política, y que lo que él hace es literatura. Remarca que él solo ha ganado dos premios en su vida: el Premio Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas en 2016 y ahora el Formentor. Después, recuerda que también recibió, en Francia, el Roger Caillois en 2014, pero que, como pretende ser un reconocimiento puramente simbólico y no concede dinero, prefiere olvidarlo. Al margen de la ironía, resulta interesante que el único gesto de aceptación de la legitimidad de los premios es el que se trasluce cuando señala que el Formentor lo inserta en una constelación compartida con Borges y Gombrowicz, nadie más. Ignora, desde luego, a Ricardo Piglia, pero también toda la nueva etapa del premio, a Carlos Fuentes y su filiación con el *boom*, así como la genealogía que arman los otros premios donde aparece no solo emparentado sino también antecedido por escritores más jóvenes que, como Juan Gabriel Vásquez o Alan Pauls, pueden ser identificados como ganadores regulares de premios y representantes de una generación de escritores que ha aceptado tal dispositivo como parte natural de la dinámica del campo literario.¹⁴ Vale recordar, al respecto, que Aira muchas veces ha dicho que su rasgo distintivo es

14. Siguiendo a James English, Frank de Glas (2013: 174) nota que “En décadas anteriores, algunos autores habían rechazado los premios culturales para mostrar su desdén por las recompensas mundanas y subrayar su dedicación exclusiva a consideraciones artísticas. Como ha sugerido James English en su obra sobre la evolución de los premios literarios, a finales de los años setenta rechazar los premios culturales ya no contribuía al prestigio simbólico de un artista” / “In earlier decades some authors had refused cultural prizes to show their disdain for worldly rewards and to underscore their exclusive dedication to artistic considerations. As James English has suggested in his work on the evolution of literary prizes, by the end of the 1970s it no longer added to the symbolic prestige of an artist to refuse cultural prizes” (174). Lo que sugiere English es que, de acuerdo con esta evidencia, ya no es posible oponer el polo autónomo al heterónimo como lo había propuesto Bourdieu a partir de su estudio del siglo XIX francés. La progresiva asimilación del dispositivo premio por parte del campo literario sería, así, prueba de una transformación en los modos de producción de literatura concomitante a la reciente evolución del capitalismo. El caso de Aira examinado a la luz del Formentor problematiza todas estas aseveraciones porque, si bien adscribe a los principios “tradicionales” de la autonomía del arte, tampoco ha rechazado los (pocos) premios que se le han concedido. Es, para decirlo de algún modo, un militante del arte por el arte, un adorniano, que, no obstante, pareciera hacer concesiones a la industria y las instituciones. Pareciera, porque la hipótesis que guía estas páginas afirma que Aira,

que, frente a los escritores-celebridades de la industria editorial –el fenómeno que estudia Rebecca Braun (2016)–, a él realmente le gusta escribir, que prefiere escribir antes que ser escritor. Si se le da crédito –y su proliferante producción puede ser testimonio de ello–, preferiría el aislamiento, la experiencia privada de la escritura y la introspección antes que la exhibición y el reconocimiento públicos.

Lo que marca la relación o pacto de Aira con el Formentor, entonces, es la fricción, el cortocircuito, incluso el malentendido. Quiero destacar dos momentos en sus charlas con Baltasar o la prensa. El primero, cuando informa que no va a aceptar más premios: “Es el segundo y va a ser el último porque... uno lo agradece de todo corazón (bueno, cuenta la plata también porque para eso está), pero... hay que pagarlo un poco caro, en mi caso, con entrevistas, en fin... con un discursito que a mí me da más trabajo que escribir siete novelas. Pero no sería ese el motivo por el que decido poner fin a los premios, sino porque ya no me aportan nada, ¿no?” (Matadero 2021: 4:20-5:10). Aceptar premios, advierte Aira, implica pagar un precio por lo pronto con entrevistas y discursos, es decir, con la exhibición pública que analizan Bowskill y Braun, pero también con la predisposición a ceder a las instituciones el propio capital simbólico, la cual se debe manifestar de manera corporal en los actos protocolares.

El segundo punto sobre el que quiero llamar la atención en realidad recorre la serie de actos en su conjunto, pero Baltasar verbaliza –y traduce bajo el término “timidez”– en un momento concreto, esto es, la parquedad comunicativa de Aira, su poca colaboración en el diálogo, su rechazo físico, vale decir, a una interacción efectiva. En la misma entrevista citada arriba, la conversación entre Aira y Baltasar de repente se encuentra particularmente empantanada (53:30-56:00). Pasan los segundos y Aira titubea o permanece en silencio. Baltasar habla de su admiración por la timidez en un contexto caracterizado por la proliferación de mensajes. Invita a Aira a hablar sobre el tema. Aira vacila, produce frases inconclusas y más silencios. De repente interroga: “¿De qué estábamos hablando? ¿De la timidez?”. A Baltasar le cuesta organizar el diálogo y sentencia: “Es imposible saber si ha acabado de hablar o si está pensando como continuar... por eso yo me someto a tus directrices...”. Le devuelve la palabra a Aira, pero el silencio permanece, hasta que el escritor pone una suerte de punto final: “Si... no... no va a haber nada más, por el momento”. Hay algo en Aira que le impide cooperar con la situación comunicativa y, por extensión, con la escenificación que está teniendo lugar. De manera voluntaria o involuntaria, Aira boicotea un acto destinado a apuntalar su propia consagración. Pero para este momento, hacia el final de la entrevista, el público sabe que Aira no es inocente y que, por lo tanto, tiene plena conciencia de que en esa instancia está pagando un precio: está siendo exhibido, está siendo ubicado en la posición de “celebridad”, está, también, transfiriendo capital simbólico a la Fundación Formentor y a toda una red institucional. Y Aira está presente, pero no colabora, se estanca y termina por ridiculizar el ritual en su conjunto.¹⁵

durante la exposición pública que implica una ceremonia de reconocimiento, ejerce una irreverente performance del cortocircuito.

15. En un interesante trabajo, María Belén Riveiro analiza, precisamente, el comportamiento elusivo de Aira en entrevistas. Riveiro concluye con una hipótesis sumamente sugerente: “No obstante, esas negativas no agotan las respuestas de Aira. ¿Qué es lo que no quiere responder? En lugar de una evasión completa y una negativa a responder, Aira desvía las preguntas para exponer sus propuestas, sus inquietudes. Estas no aparecen interpeladas por los interrogantes de la revista centrados en cuestiones

A modo de síntesis, remarco, entonces, que entre un escritor como Aira y el sistema de premios (español) hay ante todo cortocircuito. Es una relación de no-correspondencia, como si la institución se propusiera reconocer a Aira, pero Aira no, no del todo o poco y a regañadientes a la institución. Como si se hubiese propuesto sustraerle la transferencia de capital simbólico que todo escritor galardonado se compromete a ceder a la fundación y su jurado. Se trata de una política del umbral, un sí, pero no. Veo en esta actitud correspondencias con el uso de las adversativas en la escritura de Aira, según lo ha analizado María Belén Riveiro:

Esta construcción ambivalente, propongo, puede entenderse como uno de los principios generadores de la obra por su presencia multiplicada y porque se trata de un eje iluminador para explorar la posición particular que ocupa en el espacio literario. Esta posición atípica replica su ambivalencia en distintas dimensiones: la figura del escritor, la trayectoria editorial, así como su particular vínculo con la recepción crítica (Riveiro 2021: 133).

Esta construcción ambivalente marcaría también la relación con el sistema institucional y de premios. De modo que, con esta performance, Aira problematiza la desterritorialización del prestigio que signa la evolución del sistema de premios en el contexto de la actual fase de la globalización: Aira, y también por esto es un escritor excepcional, se resiste a concederle legitimidad a los mecanismos consagratorios metropolitanos.

Pero la performance del cortocircuito no es confrontativa ni histriónica, es una política del umbral. Aira se comporta como si apelara al eco de Bartleby para decirle al mercado, a la academia y a las instituciones “I would prefer no to...”: “preferiría no hacerlo”. Aira y la política, entonces. La intersección a esta altura revela su verdadera fisionomía porque Aira no habla, no escribe, jamás sobre política. Nunca pondría su escritura al servicio de un ideal, sea este cual fuere. Mucho menos abandona su torre de marfil para “enchastrarse” en la arena de la política partidaria. Transitó la última dictadura argentina sin más inconvenientes que algunos días de cárcel que él mismo, antes que explotarlos como heroísmo civil, prefiere eliminar de su biografía. Nada más desacertado, sin embargo, que sugerir que Aira es un escritor apolítico. Como traté de mostrar, lo que hace Aira, a diferencia de aquellos escritores que intentan convencer del valor estético de su producción a fuerza de corrección política –lo cual es una forma de moral funcional a las grandes ventas–, es apostar por una *disidencia* microbiana, por la de Bartleby y por la de Jacques Rancière. Aira, simplemente, no está de acuerdo, no colabora, perturba el consenso, y, al hacerlo, señala su grieta. Su leve irreverencia, apenas una mueca, podría ser, sin embargo, la única herramienta política viable frente a los (casi) infalibles dispositivos de subjetivación.

coyunturales y aspectos sociales de la literatura: el panorama de la narrativa, el papel del exilio, la crisis de la lectura, el fenómeno editorial del best-seller y las políticas culturales. Aira impone sus propias reglas y [...] construye con sus respuestas un relato que adopta la forma del género del manifiesto” (“Entrevistas” 88). De acuerdo con este planteo, no sería tanto la timidez lo que motivaría la performance friccional de Aira sino antes la poca predisposición frente a las convenciones y las expresiones más banales del campo literario. Destaco también que Riveiro funda su análisis en entrevistas que se remontan a los tempranos años 80, con lo cual habría acá una continuidad hasta el presente. Solo que el efecto de esta performance no sería el mismo cuando lo lleva a cabo un escritor emergente y en el circuito *underground* nacional que encarnado en escenarios internacionales por un escritor maduro y consagrado.

BIBLIOGRAFÍA

- BALTASAR, Basilio (2019): "Una conjura literaria", en *Jot Down*, n.º 28, pp. 6-10.
- BARRAL, Carlos (2015): *Memorias*. Barcelona: Lumen.
- BOWSKILL, Sarah E. L. (2022): *The Politics of Literary Prestige. Prizes and Spanish American Literature*. New York/London/Dublin: Bloomsbury.
- BRAUN, Rebecca (2016): "The World Author in us all: Conceptualising Fame and Agency in the Global Literary Market", en *Celebrity Studies*, vol. 7, n.º 4, pp. 457-475, <<https://doi.org/10.1080/19392397.2016.1233767>> (13/02/2023).
- CANDIDO, Antonio (1972): "Literatura y subdesarrollo", en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*. México D.F.: Siglo XXI, pp. 335-353.
- DE DIEGO, José Luis (2015): *La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición*. Buenos Aires: Ampersand.
- DE GLAS, Frank (2013): "The Literary Prize as an Instrument in the Material and Symbolic Production of Literature: The Case of the 'Prix Formentor', 1961-1965", en *Quaerendo* vol. 43, n.º 2, pp. 147-177, <<https://doi.org/10.1163/15700690-12341268>> (13-02-2023).
- ENGLISH, James F. (2005): *The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*. Cambridge: Harvard UP.
- FAÚNDEZ MORÁN, Pablo (2020): *El Premio Nacional de Literatura en Chile: de la construcción de una importancia*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- GLASS, LOREN (2017): *After the Program Era: The Past, Present, and Future of Creative Writing in the University*. Iowa: The University of Iowa Press.
- GONZÁLEZ ARIZA, Fernando (2008): *Premios Planeta: historia y estrategias comerciales*. Madrid: Sial.
- ILLERHAUS, Judith (2021): *Literaturpreise und Weltliteratur: Die Bedeutung des Premio Biblioteca Breve für lateinamerikanische Literatur im Wandel der Zeit*. Berlin: De Gruyter.
- LOCANE, Jorge J. (2017): "El Premio Herralde de Novela: literatura latinoamericana para el mundo y desterritorialización del prestigio", en *Inti: revista de literatura hispánica*, vol. 85-86, pp. 100-112, <<https://www.jstor.org/stable/45129661>> (13/02/2023).
- LOCANE, Jorge J. (2022): "'En tanto poeta, ¡zas!, novelista': On Bolaño and Latin American Poetry in the World Literature System", en Mabel Moraña y Ana Gallego Cuiñas (eds.), *Latin American Literatures in Global Markets*. Leiden: Brill, pp. 58-77.
- LLADÓ POL, Francisca (2013): "Mecenazgo argentino en Mallorca: Adán Diehl, Carlos Tornquist y el Hotel Formentor", en *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados*, n.º 59, pp. 79-100, <https://riim.eseade.edu.ar/wp-content/uploads/2016/08/riim59_llado_pol.pdf> (13/02/2023).
- MARLING, William (2016): *Gatekeepers. The Emergence of World Literature & the 1960s*. New York: Oxford UP.
- RANCIÈRE, Jacques (2019): *Disenso. Ensayos sobre estética y política*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- RIVEIRO, María Belén (2019): "César Aira en entrevistas: la construcción de la figura de escritor (1981-2001)", en *Trabajo y sociedad*, n.º 33, vol. XX, pp. 61-80, <<https://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/33%20RIBEIRO%20BELEN%20Cesar%20Aira.pdf>> (13/02/2023).
- RIVEIRO, María Belén (2021): "Las adversativas y una posición ambivalente en la literatura de César Aira", en *Alea: Estudios Neolatinos*, vol. 23, n.º 3, pp. 130-147, <<https://doi.org/10.1590/1517-106x/2021233130147>>

SANTANA, Mario (2009): "De Mallorca a Cuba: Formentor y la globalización de la literatura hispánica", en Carme Riera y María Payeras (eds.), *1959: de Collioure a Formentor*. Madrid: Visor, pp. 285-296.

Videos

MATADERO MADRID (2021): "Capítulo Uno: César Aira con Basilio Baltasar. Confesiones incómodas", <<https://youtu.be/OQ1KOcnJnyc>>

Otros Airas

Entrevista “Una tarde con César Aira”

JESÚS MONTOYA JUÁREZ

Conocí a César Aira en Buenos Aires, el 30 de diciembre de 2003. Yo había llegado el día anterior en un ferry desde Montevideo. Por aquel entonces ya había terminado mi tesis de maestría sobre su obra, había leído un buen puñado de sus novelas y estaba decidido a dedicar mi tesis doctoral a los tres autores que habían supuesto una transformación del campo literario en el Cono Sur: Aira, Mario Levrero y Roberto Bolaño. Modifiqué aquella temeraria intención inicial, pero sí dediqué a Aira mi tesis doctoral, la primera defendida en España sobre su obra. Aquel fue un viaje relámpago, que hice por el gusto de pisar Buenos Aires de nuevo, pues debía regresar a Montevideo para pasar Fin de Año. Apenas tuve tiempo de comprar algunos libros, ver a algún amigo y recorrer brevemente la ciudad en autobús turístico. Pero tuve la suerte de, a unas horas de embarcar de nuevo para Uruguay, contactar con Aira por teléfono. “Dale, sí. Tomamos un café”, fue su respuesta. Me había facilitado su número Elvio Gandolfo, genial escritor y crítico rosarino. Le sugerí a César tomarme un taxi hasta Flores para vernos en alguno de sus cafés, pero él me respondió que no había nada interesante en aquel barrio para un turista. A mi pregunta de dónde podríamos encontrarnos, respondió “No te preocupes, paso a buscarte”. Me pidió las señas de mi alojamiento y colgó. A las cuatro de la tarde me encontré, sentado en un sillón en el *hall* de mi hotel en Corrientes, a un César Aira en vaqueros y guayabera, acalorado por las altas temperaturas del verano bonaerense. Paseamos conversando –de sus libros, sobre todo– por calle Florida, y regresamos a Corrientes. Me hacía preguntas sobre mi proyecto de tesis y parecía meditar sobre mis respuestas, erráticas y nerviosas, propias de un estudiante de Letras ante un escritor que admira. Parecíamos vivir una escena de una de sus novelas, recuerdo haber pensado sobre la marcha. Nos detuvimos en dos ocasiones, a unas cuadras del hotel, en dos librerías de segunda mano. Aira, me dijo, era un apasionado de los libros usados. Dentro de ellas, interrumpe la conversación durante varios minutos, queda abstraído rastreando, palpando, manoseando los libros. “Tienen un tacto especial”, me dice. En la segunda librería, escoge un librito. No recuerdo el título. Paga. Nos marchamos. Enfilamos entonces a un ruidoso café, por Talcahuano, creo recordar que se trató del Café Ouro Preto, donde, dicen, Cortázar estuvo el día antes de dejar Buenos Aires. César me lo recuerda sin mucho entusiasmo: “Acá tomaba café Julio Cortázar”. Puede que fuera otro café distinto al que recuerdo. Tal vez Cortázar haya tomado café en todos los establecimientos abiertos por Corrientes cuando vivió en la ciudad. En cualquier caso, allí tiene lugar esta entrevista, que pude grabar y transcribir, publicándola luego en una revista estudiantil, inhallable, *Revista Kafka*, que dirigía en aquel momento el poeta Alex Chico. Nadie reconoce a Aira, nadie se le acerca en ningún momento por la calle,

ni en el café, ni cuando me deja en el hotel. En 2017, en uno de mis últimos viajes a Buenos Aires, una enorme lona con su foto cubría toda una pared de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, como corresponde a quien es, probablemente, el escritor latinoamericano más relevante de este siglo. La entrevista que transcribo a continuación fue la primera de las tres que le hice con motivo de mi tesis, dos en Buenos Aires y una en un café en Grenoble. Antes de comenzar a grabar, le agradecí que hubiera aceptado mi propuesta, para un medio universitario español, prácticamente desconocido, pues había oído que no solía dar entrevistas. Aira me contestó más o menos lo siguiente: “¿Qué raro que digan eso? Mi número está en la guía. Por la A. Aira, César”. Ofrezco a continuación el texto que encabezó aquella primera entrevista y su transcripción, a la que sumo algunas respuestas más, relacionadas con los mismos temas, grabadas en otros encuentros, entre 2003 y 2005.

“PARA MÍ, LO BÁSICO ES LA INVENCION”.

ENTREVISTA A CÉSAR AIRA.

BUENOS AIRES, 30 DE DICIEMBRE DE 2003

César Tomás Aira (Pringles, 1949), a pesar del creciente reconocimiento que está recibiendo, es un personaje atípico en la novela argentina de los últimos años, muy difícilmente encasillable. Dice que quiere mantenerse al margen de grupos y clasificaciones, que desconfía de sus contemporáneos, que el de escritor es un trabajo solitario. Su ideal estético es la libertad. “Libertad para escribir, para publicar lo que quiera”. Está escribiendo novelas, al menos, desde 1975 (*Moreira*), y publica desde 1981 (*Ema la cautiva*), pero es a partir de 1990 cuando su producción se dispara hasta alcanzar una media de publicación (y de escritura) de dos o tres novelas por año. Afirma que escribe varias “novelitas” al mismo tiempo y que estas se le adelgazan y se le hacen cada vez más breves. Ha escrito alrededor de 50 obras. Gusta de alternar las editoriales importantes, multinacionales de la edición –“cuando necesito plata”, dice– con otras menores, alternativas y locales, que son las que verdaderamente le gustan. Afirma coleccionar tapas de editoriales. Sus libros llevan un sello que lo hace inconfundible, una mezcla de realidad bonaerense con una imaginación que visita lo grotesco y lo absurdo, alta cultura que interacciona con los materiales de la cultura de masas. Aira es el padre de un fantástico torcido, de un realismo imposible. Un demiurgo que en cualquier momento baraja las cartas de nuevo y nos sitúa ante un verosímil completamente distinto, como un científico loco entregado a una alquimia que combina el discurso televisivo y la realidad. Uno diría que es imposible saber cuándo el narrador nos habla en serio o no, como si estuviéramos ante un contemporáneo Arcipreste de Hita para quien el sentido de los textos es, únicamente, el sentido del humor. Se revela en sus palabras y en sus obras una cierta reivindicación no sistemática de la individualidad genial y la invención. Sus personajes son una parodia de la parodia del sujeto posmoderno, una burla, una parte de un juego que establece con el lector. Aglutinan a menudo las patologías de nuestra sociedad occidental, la desorientación sexual, los impulsos suicidas o asesinos, el miedo al papelón, la apatía o la indiferencia, la percepción esquizofrénica del tiempo... Y, sin embargo, extrañamente, en ellos está también, todo el tiempo camuflado él mismo. Su biografía, su vida, imbricada con la fantasía. Sus ficciones obligan al lector a un esfuerzo para reubicarse ante lo que lee con cada sorpresa

disparatada de una trama en la que brilla un discurso teórico de lo más sugerente. El humor de Aira desahoga, libera, desatasca las tuberías de la imaginación. En opinión de Sandra Contreras, toda su narrativa supone el esfuerzo por construir un artificio que permita la producción automática del arte. De la misma forma en que Borges escribe la *Historia de la eternidad* imaginando que la Eternidad tiene un inicio y un fin, la paradoja de las novelas, o novelitas, de Aira, será escribir, dice Contreras, como si pudiéramos ubicarnos de nuevo en la estela de las vanguardias. Aira tiene siempre ideas para futuras obras. Ideas como las de devenir un nuevo Pierre Menard, me ha dicho mientras caminamos. Ideas tan descabelladas, pero tan provocadoras y llenas de vida, como escribir de nuevo, una por una, las novelas de Verne.

Entrevista:¹

Influencias

Entrevistador: *Si tuvieras que situarte en el contexto de la literatura de tu país, ¿te sientes pertenecer a algún grupo, corriente, tendencia?*

César Aira: No, no. Yo pude una vez pensar que iba a haber alguien con el que yo pudiera aliarme, ahora, con el tiempo, sobre todo, en estos últimos años, me encuentro en una completa soledad, tendría que resignarme a ser una especie de *freak*. De hecho, cuando me ponen en algún casillero, sobre todo, los críticos españoles, con Vila Matas o Bolaño, me siento casi insultado. Hay como una diferencia cualitativa insalvable.

¿Pero crees que en tu narrativa existe alguna influencia particular por encima del resto?

Para un argentino, la lectura original y genética es Borges. Con Borges, uno toca los orígenes de la literatura y la literatura como objeto. Porque toda la obra de Borges se trata de eso: pensar qué es la literatura, cómo funciona la literatura, cómo funciona lo literario. Todos los argentinos empezamos leyendo a Borges. Por algo tenemos fama de sofisticados. En Borges hay un trato ontológico de la literatura.

¿Qué hay tan original en tu literatura como para verte tan aislado? ¿Crees que la gente percibe algo original en tu literatura?

Son dos cosas distintas. Que yo me vea como aislado no quiere decir que los demás me vean como aislado. Generalmente, me ponen alegremente en grupos. No creo que vean nada especial en mí, en todo caso cosas muy superficiales, como que mis libros sean breves, cortitos, que los publiquen ciertas editoriales... lo ven casi como una estrategia. Pero no hay nada de eso. He venido tratando de escaparle en los últimos años a la notoriedad, a la fama, he tratado de seguir siendo un escritor *underground*. Sobre todo, porque yo soy mi propio enemigo. Yo necesito plata, como todos, así que, de vez en cuando, tengo que ir a las editoriales grandes y hacerles un poco el juego. Desde luego, de mala gana. Vuelvo siempre a estas pequeñas editoriales que son las que me gustan realmente.

1. En cursiva, las intervenciones del entrevistador; en redonda, las de César Aira.

Has hablado de Borges como la lectura genética de un argentino, ¿qué hay de Cortázar?

Lo mejor de Cortázar es un mal Borges. ¿Para qué leerlo? Una cosa que tienen los críticos, sobre todo, que escriben en los diarios, suplementos culturales, revistas, es resignarse a lo actual, es lo que tenemos y tenemos que aceptarlo. No veo por qué, porque la literatura persiste, los libros quedan. Si tenemos a Borges, por qué resignarse a Javier Marías, por qué no seguir leyendo a Borges, Cervantes, Shakespeare. Es una cosa que viene un poco de la industria, le interesa que siga habiendo buenos escritores para que siga funcionando la industria. Para un lector no tiene tanta importancia.

Literatura y posmodernidad

¿Cómo te posicionas ante el posmodernismo?

Con cierta irritación cuando veo esa irresponsabilidad, ese juego fácil. Cuando se estrenó aquella película de Tarantino, que hubo todo un coro de críticos sofisticados diciendo que eso era una maravilla, entre otras cosas, porque era lo que ellos llaman un “festival de citas”... ¿Dónde está el mérito de eso? Esa cosa posmoderna, vulgarmente posmoderna, de tomar fragmentos de aquí y allá, coserlos, zurcirlos un poco a la apurada y dejar visibles las costuras... Yo no le encuentro ningún mérito a eso, no. A todo lo que sea pastiche ... Sigo un poco anticuado: sigo afirmado en los viejos principios libertarios y revolucionarios de los años 60.

¿Ese comportamiento editorial, asistemático, underground, como tú lo defines, puede interpretarse en el fondo como una cierta crítica de la literatura-mercado?

Lo que creo que está en el fondo de toda mi actividad es el deseo de libertad, de poder hacer lo que quiera, como quiera, cuando quiera... La institucionalización de uno como escritor, las grandes editoriales, los premios, todo eso... A mí... Yo creo que me aplastaría la fama. No tengo la fuerza espiritual y moral como para oponerme a un mecanismo que me empezara a dar plata, por ejemplo. Entraría yo en esa industria y perdería la felicidad de escribir a mi gusto, de probar cosas nuevas. Por eso prefiero este otro circuito un poco secreto, y también un poco más... –(cae en la cuenta de algo; enciende un cigarrillo)–. Puede haber algo de inseguridad de mi parte. En el fondo, nunca estoy muy seguro de que lo que hago sea bueno. Entonces, una pequeña editorial que hace setecientos ejemplares y los distribuye en unas pocas librerías me da la tranquilidad de poder hacer cualquier cosa, nadie me va a reclamar que ha perdido plata conmigo.

Claves de lectura

Se observa en muchas de tus novelas cierta recurrencia a motivos o, al menos, ciertos guiños a novelas anteriores, signos que saltan de novela en novela. Es el caso de elementos como la liebre, el continuo, lo microscópico, lo macroscópico... ¿Qué te gusta de esa autorreferencia?

Con la liebre, quise hacer una especie de trilogía. La liebre aparece en *La liebre*, la historia y su leyenda. En *Embalse* aparece en la actualidad, en la presidencia de Alfonsín, como un monstruo radioactivo que supone el fin de la Argentina. (risas). Los genes y la enfermedad genética, en *La guerra de los gimnasios*. Pero hasta ahí

nomás llegué. Generalmente, trato de no volver a las novelas viejas. Puede haber referencias que se repitan, como en todo escritor, pero trato siempre de que toda novela sea un experimento nuevo, formalmente y temáticamente. Tengo esa voluntad que algunos críticos han llamado "huida hacia adelante", seguir hacia adelante.

¿Qué grado de importancia juega en tus novelas el concepto del "continuo"? ¿Es un concepto temático, un principio formal...?

Se trata de una cosa un poco instintiva. Una historia, un relato, llega todo junto. Casi siempre, en mis novelas hago una división en capítulos, pero es un poco superficial, *pour la gallerie*. En realidad, fluye todo en una sola línea. Y me gusta esto, esto lo veo sobre todo cuando escribo ensayos: me gusta que en el ensayo los razonamientos se vayan encadenando uno con otro en un continuo, por eso detesto tanto lo fragmentario, los aforismos, todo ese tipo de libro en formato cortadito... Los rechazo.

Algunas de tus novelas se resuelven con una orgía de los parentescos, pienso en La liebre: los hijos secretos, los amores perdidos, todos confluyen finalmente al mismo tiempo, como a presión. ¿Qué te gusta de esos finales?

Un recurso estético. En el Siglo de Oro español, Góngora, en sus sonetos, usaba mucho lo que los filólogos llaman *dispersión-recolección*. Elementos sueltos que en el último verso se reúnen todos, como un efecto de virtuosismo que me gusta estéticamente. También es el hecho de un desafío. Como la novela yo la voy improvisando, nunca la pienso de antemano... No solo la voy improvisando, sino que voy tomando elementos de mi vida cotidiana, casuales, que van pasando, y los meto. A veces los meto a presión porque no tienen que ver con el argumento de lo que estoy contando, y los meto igual. Es algo que me impongo. Eso es lo que les ha ido dando esa textura sinuosa a mis novelas. Van pasando cosas imprevisibles, y eso hace que, acercándome al final, empiece a ver que todo puede irse para cualquier lado. Entonces hay que hacer un nudo. Y esto es difícil, terriblemente difícil. Ahí hay que ponerse a pensar. Toda la novela uno la puede ir llevando a inspiraciones rapsódicas momentáneas, seguir y seguir... Pero, bueno: hay un momento en que hay que ponerse serios y dejarlo todo cerrado. En *La liebre* lo hice muy deliberadamente, quise que no quedara ningún hilo suelto.

Varamo quizás no es como La liebre, porque desde el principio se conoce el argumento y la solución final.

Ahí lo que consiste es en llegar de un punto a otro, como en los famosos cuentos de Raymond Roussel, donde toma dos frases, o una frase con algunas variaciones, por ejemplo, esa famosa "Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard", "Las letras del viejo billar". Una frase a la que, cambiándole una letra, se le cambia el sentido: "Las cartas del viejo pillo". Empieza el cuento con la gente jugando al billar, un billar viejo, le *vieux billard*, en el que han escrito con tiza letras –la a, la b, la c– en los bordes, y a partir de eso tiene que llegar a "Las cartas del viejo pillo". ¡Y llega! (Risas). Tiene algo de desafío. En el caso de *Varamo*, no me acuerdo exactamente, tal vez era cómo llegar de dos billetes falsificados a la estructura de una obra maestra. Eso se parece a un juego, no sé si los niños españoles habrán jugado. Nosotros le llamamos sacar el pez del río. Consiste en tomar dos palabras que tengan la misma cantidad

de letras, pero que sean completamente distintas. Pez y río son las más clásicas. El juego consiste en ir cambiándole una letra cada vez, siempre que dé una palabra que exista, hasta llegar a la otra: pez, fez, feo, pío, río. Esa es fácil, pero hay alguna mucho más difícil (risas). Hay que aguzar el ingenio hasta llegar a conseguirlo.

Otro tema recurrente es el tema de la miniatura. Por ejemplo, cuando llevas al protagonista de El mago al canal de Panamá y nos damos cuenta de que en realidad estamos ante una miniatura del Canal, en La mendiga, donde los personajes de Aldo y Rosa contemplan una miniatura del barrio de Flores, o en La guerra de los gimnasios, cuando el gigante Chin Fú se vuelve microscópico... ¿Por qué esa obsesión con la miniatura?

Me gusta muchísimo, he escrito además teóricamente sobre ese tema. Me gusta. La miniatura tiene un encanto muy particular. Para un artista todo es miniatura. Por eso, cuando uno piensa lo que los españoles llamaban *El gran teatro del mundo*, adentro de la cabeza se hace la miniatura del mundo, lo grande se hace pequeño y uno lo trabaja con el cuidado de un miniaturista. La miniatura tiene el encanto de la reproducción de la obra de arte. Una obra de arte es una miniatura en cierto modo, se reproduce en pequeño lo grande.

Otra cosa demencial y muy divertida es, también, cuando en Embalse le cortas los pies a los dos amantes...

Son esas cosas que se me van ocurriendo. Creo que estábamos en un balneario mi mujer y yo, y en lugar de haber aire acondicionado, había un ventilador de techo arriba de la cama, en un lugar frío, más al Sur. Y yo pensaba: "y si se cae, ¿qué parte del cuerpo me corta? La cabeza, el pie...", y ahí lo puse.

Es verdad, yo también lo he pensado alguna vez.

Sí, todo el mundo lo ha pensado. De hecho, mucha gente que ha leído esta novela después me lo ha comentado, que lo habían pensado más de una vez. Yo he notado también cosas, sobre todo cuando vuelvo a la infancia, como en este libro *El tilo*, que contaba cosas de mi infancia, cosas reales, recuerdos míos, que a mí me parecían rarísimos, cosas que solo a mí me podían haber ocurrido, y después me he ido encontrando con gente que me ha ido diciendo "a mí también me ha ocurrido lo mismo", "a mí también", "a mí también" (Risas). De hecho una vez escribí una cosa muy cortita que se llama *El infinito*, que es un juego al que yo jugaba con mis amigos cuando era chico. Consistía en decir el número más grande. Empezábamos con el 1, el 7, el 25, un millón, hasta que terminábamos con infinito. Cuando yo era chico jugaba a unos juegos rarísimos, como este. Y cuando se publicó eso, todo el mundo me vino a decir que ellos de chicos habían jugado a lo mismo. Todo el mundo.

Yo nunca he jugado.

¡Por fin! ¡Alguien! (Risas)

En El llanto, usas tu biografía para robarle la historia al protagonista.

En *El llanto* no cuento mi historia, pero sí la de un amigo. Yo me iba a Francia por una beca, pero justo antes, un amigo me contó que lo había abandonado su mujer, no por un japonés, sino por un alemán. Y conté la historia en primera persona. Y ahí yo lo que hice fue traicionar a mi personaje, cuando estaba más hundido en su

dolor, quise volver a mi yo, a mi vida, a mi felicidad, mi mujer, mis hijos, y dejarlo allí. Quise ser malo.

Háblame de la androginia como tema en tu obra.

No es tanto androginia: quizás, ambigüedad. Puede ser una especie de zona oscura dentro de mí mismo, no sé. Quizás sea más fácil en la novela que a través del ensayo. Una bipolaridad inconsciente. No sabría decir. Un viejo amigo, que ya no lo es tanto, porque nos hemos distanciado, era algo homófobo, estaba muy preocupado preguntándose de qué lado del mostrador estaba yo. Leyó una novela y quedó muy enfadado, que cómo escribía esas cosas. Yo le decía que no, que era una novela, una excepción, que leyera otra, le di a leer *El mago* pensando que le parecería mejor. Pero ahí también hay un personaje un poco ambiguo, Pedro Susano, que mando a los confines de la galaxia. Y me dijo que ya estaba bien, que era un tipo peligroso (risas). Otra cosa que me han preguntado mucho es por qué aparecen en mis novelas siempre monjas diabólicas o mafiosas. No sé.

Hay muchas novelas en que parece visitar recuerdos de la infancia. Por ejemplo, El tilo. ¿Qué hay de verdad y de fantasía?

Sí, lo que cuento en *El tilo* es rigurosamente real. Salvo que muchas de las cosas le ocurrieron a la familia de mi amigo, que vivía en la casa de enfrente. Su padre era electricista y bígamo. Antes me interesaba la invención por encima de todo, ahora he descubierto que contar la propia vida es más interesante. En la próxima novela en que visito mi infancia llego hasta los quince años. Parece que voy poco a poco avanzando.

Siguiendo con la infancia, otras veces el protagonista se transforma en un niño, o cambia de sexo, o es una niña, como en Cómo me hice monja o en Yo era una niña de siete años. ¿De dónde surgió la idea para esa novela?

Cuando iba caminando por San Telmo me pasó que encontré una piedrita preciosa, brillante, y cuando la fui a agarrar se deshizo y me di cuenta de que era una especie de porquería pringosa. Me dio vergüenza, un hombre adulto recogiendo cositas del suelo, por eso lo convertí en una niña de siete años. En esa novela inventé una cosa maravillosa, de la que estoy muy orgulloso, la monarquía turca en Vizcaya (risas). Un lugar donde evadirse ante la tortura que causa al protagonista su esposa. Me inspiré para la novela en dos personajes reales, de la televisión, Silvio Soldán y su esposa, que era una psiquiatra sin titulación y ofrecía tratamiento a enfermos ilegalmente. Fueron encarcelados ambos por fraude. Cuando su mujer lo molesta con sus cosas, él se refugia en algo maravilloso como la monarquía turca en Vizcaya. Un lugar lejano en su imaginación.

Historia, ficción

¿Crees que hay alguna influencia de la historia reciente de Argentina en tus novelas?

No lo puedo juzgar, se lo dejo a los críticos, a los biógrafos (Risas). Lo he dicho más de una vez, un escritor se hace muy despacio, la materia con la que trabajamos viene desde el principio, de la infancia. Un escritor tarda cuarenta años en hacerse –su mundo, su estilo, su visión–, por eso no puede afectarle lo que pasó la semana

pasada. Un terremoto, una revolución, la crisis... afectan temáticamente. A veces, como yo pongo en mis últimas novelas, un poco más, toda esa temática de los cartoneros, la gente que revuelve la basura, la crisis... Porque me afecta visualmente y cotidianamente. No creo que en lo profundo eso me afecte. O no sé. Quizás me va a afectando de a poco. Creo que me afecta más la gente que está más atrás, hace cincuenta años, mi infancia... La literatura es un proceso muy lento al que no puede afectar la cotidianeidad, la noticia cotidiana, lo inmediato. Al menos, no me puede afectar en lo profundo.

Hay aproximaciones a tu obra que han tratado de verla como una respuesta a un clima de época, por ejemplo, tu literatura de los años 90 y el período del menemismo. ¿Qué opinas?

Mi literatura no es una respuesta a un clima de época. No: antes, al contrario. Resulta que en la época en que nació mi hijo mi mujer trabajaba y yo tenía que cuidar de él mucho. Y era tan agotador, que a veces fantaseaba con desaparecer. Entonces escribí una novela, que nunca publiqué, ambientada entre indios, en la que el protagonista en determinados momentos desaparece. Y entonces descubrí que, sin querer, había escrito una novela sobre desaparecidos. Sin yo proponérmelo. Por eso no la publiqué nunca. Me parece un poco un oportunismo, estar atento a lo que ocurre en cada momento o a lo que está de moda para escribir un libro. Me parece que un escritor se hace con la materia de su vida, con su infancia, sus sueños, no con lo que aparece cada día en los diarios.

En Un sueño realizado tu personaje es encarcelado. ¿Hay algo de biográfico en ese episodio?

Ese es un episodio de mi vida. Yo estuve preso una vez (era un poco marxista). Esa fue la única vez que lo desarrollé en una novela, en unas páginas, dos o tres. Creo que algún día lo desarrollaré con amplitud.

Durante prácticamente toda tu trayectoria como narrador te has mostrado receloso sobre un género muy de moda como es la novela histórica. ¿Qué piensas de ella?

Tiene mucho de mercadotecnia, la gente quiere eso, los escritores escriben eso, y es un modo fácil de escribir novela porque el argumento viene dado. A mí eso no me gusta nada, porque, para mí, lo básico es la invención. Si ya está inventado, ¿para qué escribirlo? Tonterías. La Historia tiene que estar en la novela de otra manera: hay que hacer la Historia. Se parece un poco a un supermercado, se va en busca de temas al Gran Supermercado de la Historia: este es barato, este es fácil, este no...

*¿Literatura de la revolución o revolución en la literatura?*²

No, no creo que haya revolución. Con la edad me volví más escéptico.

2. Esta pregunta y su respectiva respuesta pertenece a una entrevista inédita hecha en Buenos Aires, en julio de 2005.

Realismo, fantasía

En tus novelas, incluso en las que te apoyas en un contexto más realista, optas por desplegar la fantasía. Pero dentro de ese género fantástico, ¿por qué esa predilección por el elemento tecnológico, sobre todo por lo grotesco-tecnológico, por la telebasura?

Lo estuve notando porque acá hubo un teleteatro, uno de esos culebrones. Terminó hace poco, todo el país se paralizó para verlo. Se llamaba *Resistiré*. Trataba de un hombre malísimo, un traficante de cadáveres, que vendía órganos. Tenía una enfermedad rarísima, y necesitaba para sanarse de un hijo que tuviera su patrón genético, combinado con el patrón genético de una mujer especialmente diseñada para eso, para poder sacarle la sangre, la médula, y curarse él de esa enfermedad. Uno de esos disparates. Sin llegar a verlo, me enteré, porque era imposible no enterarse, pues todo el mundo estaba hablando de él. Y vi que eso se parecía mucho a lo mío. Ese "grotesco tecnológico", usar las realidades científicas y tecnológicas, un poco como hacía Julio Verne, para potenciar la imaginación y la fantasía. Yo uso lo grotesco porque sí. No sé bien por qué. Ahora mismo estaba pensando en un proyecto de escribir las novelas de Julio Verne al revés. Por ejemplo, *El castillo de los Cárpatos*, un señor enamorado de una joven cantante de ópera, logra, a través de un científico loco que tiene a su servicio, sabio loco –de ahí viene el anticipo científico de Julio Verne– que le haga una especie de holograma, de modo que tiene a esta mujer encerrada en el Castillo de los Cárpatos, ahí, cantando, haciendo no sé qué. En mi novela, un sabio loco recupera a su mujer muerta mediante un holograma. Pero introduzco un cambio, que no sea así, sino que se demuestre al final que en realidad la mujer estaba viva, que está disimulando, creo que se podría dar vuelta al anticipo tecnológico de las novelas de Verne, yendo del futuro al pasado, y a esta la podríamos titular *El Cárpatos de los Castillos* (Risas). Es uno de los inventos locos que se me ocurren todos los días.

Buscas en tu narrativa transgredir los límites de lo esperable. ¿Te consideras un narrador realista a pesar de todo?

Todo escritor es realista. Todo lo raro y lo fantástico que hacemos sirve para hacer más realismo. Los críticos y los profesores suelen equivocarse cuando piensan que el escritor no quiere ser más realista que ellos. Los inventos más raros que hacemos los escritores son precisamente para lograr más realismo. Porque realismo es una palabra muy elástica, ¿no? Surrealismo, dadaísmo... son intentos, en definitiva, de lograr más realismo.

La provocación y la ironía

Cuesta trabajo pensar tu obra desde el realismo. ¿Por qué esa voluntad de destruir todo el mundo creado, toda reflexión, toda afirmación que haces sobre el sentido del texto en la novela, insertándola en una situación completamente absurda o para nada creíble?

Esa es la cortesía que tiene la ironía, ¿no? No tomarse demasiado en serio a uno mismo. Cuando uno quiere darse libertad a uno mismo, tiene que empezar por darle libertad a los otros, ¿no? Sacar ese barniz dogmático que pueda tener cualquier afirmación, ponerla en un contexto. Ya la literatura misma es un contexto relativizador de las verdades. Mi ironía trata de ir en esa misma línea, una llamada

a la cortesía hacia los lectores, dejarlos pensar por su cuenta, dejarlos decidir si lo que estoy diciendo lo digo en serio o no.

¿Es un juego con el lector?

Sí, pero no jugar en el sentido del gato y el ratón, sino proponerle un juego. Una característica, un hecho caracteriológico de mi personalidad, es que no soy afirmativo, no tengo opiniones, no sé de política ni sé de nada. Entonces, estoy como abierto a cambiar de opinión, un poco, como nosotros decimos, una *veleta*. Digo una cosa, a veces lo contrario... No sé. Muchas veces cuando me hacen una entrevista, digo una cosa, a veces en serio, otras... En fin. Y a los cinco minutos me quedo pensando que podía haberle dicho exactamente lo contrario. La literatura empieza por ahí. Si yo tuviera un taller literario, que nunca lo he tenido ni lo voy a tener jamás, empezaría por aconsejarle a mis alumnos que, cuando escriban literatura, no solo no pongan lo que piensan, sino que traten de encontrar lo contrario de lo que piensan y pongan justamente eso. De lo contrario, los libros se transforman en periodismo, en opinión.

He leído una reseña de un libro tuyo que firmaba Elvio Gandolfo...

Mi archienemigo. (Risas)

Bueno, pues tu archienemigo decía "César Aira es, ante todo, un provocador". ¿Qué pretendes provocar en tus lectores? ¿Qué te gustaría destruir si pudieras, o qué construirías?

Cada escritor tiene sus lectores-fantasma. Uno trata de escribir alguna cosa para ellos. La provocación no hay que entenderla en el sentido agresivo. Una provocación, sí, a la libertad... Y destruir esa coraza de estupidez, yo diría también de reflejo, de ideas hechas, invitar a pensar lo contrario. Yo creo que la literatura no es ninguna cosa seria ni muy importante, el mundo podría vivir perfectamente sin literatura. Hay que aceptarlo como un juego un poco minoritario de unos pocos locos que nos dedicamos a eso, que nos interesa, que nos gusta. Ahí hay un campo muy amplio de libertad, ¿no? El poder hacer lo que uno quiera, lo que no puede hacerse en la vida real, porque evidentemente hay límites. Cierta literatura que se llama realista y que se quiere realista, y que no sale de ese realismo un poco machacón, ¿para qué eso? Si eso es la vida, eso tenemos que sufrirlo todos los días, ¿por qué no abrirse a algo distinto teniendo la posibilidad?

Si la literatura es una huida, una evasión, ¿no crees que deba llevar a enfrentarnos con la realidad?

Siempre se ha tenido esa visión negativa de lo que se llama la "evasión". No creo que sea tan malo evadirse, por ejemplo, para un preso es algo bellísimo. No sé por qué se habla tan mal siempre de la evasión. Si la definimos como esa literatura un poco estúpida, un poco tonta, de aeropuerto... entonces sí. Pero yo, a la evasión, no le veo nada de malo.

Televisión y medios de masa

Varios de tus personajes son actores de teleteatro y la televisión tiene un peso muy importante en tu obra, ¿Por qué esa atención al fenómeno televisivo?

La televisión acá en argentina tiene mucha importancia, hay como un gran mito de la televisión. En pocos países lo he notado tan fuerte. Está muy presente en nosotros. Hace un momento te contaba lo de este teleteatro del hombre con la enfermedad en la sangre, se difunden un poco por toda la sociedad y son como una capa de fantasía que está interactuando con la realidad, y a mí eso me interesa mucho.

¿Es la televisión una de tus fuentes principales de inspiración?

Sí, de la televisión tomo muchas cosas. Con la televisión pasa una cosa fascinante. Cuanto más se habla de una cosa, menos real se vuelve. Acá no se sabe si lo que ocurre, ocurre realmente o está en la mente de los periodistas. Por ejemplo, hubo una época en la que todos los días moría gente, obreros que iban subidos a los trenes, agarrados, al caerse en las vías. Un tiempo después ocurrió algo y ya nunca más hubo otra noticia igual. Dejaron de morir en los trenes misteriosamente. Toma un hecho y lo lleva a un determinado grado de realidad, a un nivel público de realidad que es un poco ficción.

Hablas de los informativos.

Sí, pero no solo me interesan los informativos, me gustan mucho también los dibujos bizarros que ven mis hijos en la *Nickelodeon*, en el cable. *Ren y Stimpy*, *Billy y Mandy*... Esos son una parejita de niños que tienen por nodriza a la muerte. Y la llaman Puro Hueso (Risas). También me gusta mucho *El laboratorio de Dexter*. Me río con esas cosas.

*La realidad es un poco ficción, ¿no?*³

Para mí, la realidad es una especie de milhojas, una acumulación de capas que se superponen y se confunden. La televisión es un mito social de una importancia desmesurada en Argentina. Influye en la realidad de modo que la realidad real nunca se sabe qué es. La realidad es una acumulación de niveles, una mezcla de sueños, y en ella la presencia de la televisión es importante.

Como pasa en La mendiga.

En *La mendiga* se mezclan inextricablemente las dos realidades: la realidad de la ficción y la de la televisión. Y lo hice muy laboriosamente, hasta el punto de que solo el principio, cuando la mendiga camina por la calle y se tuerce el pie, es lo ajeno a la televisión. Pero en cuanto aparece la ambulancia, donde la actriz va a filmar al estudio, ahí ya se introducen en la serie de ficción. Y la actriz ejerce su papel de la serie con la enferma real y ya todas las capas de realidad se mezclan.

3. Ídem.

¿Por qué te llevas a los personajes a “Brelín”?

Es muy curioso porque todo partió de una confusión de mi hijo menor, que dijo Brelín en lugar de Berlín. Y a mí me pareció divertido y lo metí en la novela. Hay en la serie de ficción uno de esos actores tozudos, que a pesar de todo sigue adelante y no reconoce que se ha equivocado. Y dice Brelín y no se corrige. Eso me lleva a incorporar cambios en la novela que no se sabe dónde van a llevarla. ¡Me meto a menudo en unos líos! Me gusta mucho introducir saltos dentro de la realidad. En *La mendiga* lo hice muy deliberadamente, de modo muy laborioso. Estoy muy orgulloso de esa novela.

Ética y estética editoriales

La frecuencia de publicación de tus libros ha aumentado desde finales de los 80.

En realidad, yo empecé a publicar en el 80, *Ema la cautiva*. Unos años antes se había impreso un librito en *Achával* que se llamaba *Moreira*, que había quedado en un sótano, pero cuando salió *Ema*, 80 u 81, inmediatamente el editor del libro anterior sacó *Moreira*. A partir de entonces, me largué a escribir. Lo que pasa es que antes escribía cosas un poco más largas, me llevaban más tiempo, y durante varios años hubo ciertos problemas para encontrar editor. No era tan fácil, no era tan reconocido. A partir de cierto momento, diría yo hacia el 90, cuando publiqué mi primer libro con la editorial Beatriz Viterbo, ahí cambió todo. Beatriz Viterbo son dos chicas jóvenes de Rosario que quisieron hacer una editorial, dos profesoras de literatura, pero recién recibidas, muy jóvenes. Se les ocurrió hacer una editorial y me vinieron a ver a mí y yo les di una cosita y otra y otra y otra... Hemos publicado como veinte libros, soy un poco como el padrino de esa editorial, y las quiero mucho, porque ellas fueron las que me dieron el empujón a publicar, así, pequeños libritos. Y como son incondicionales, yo les puedo dar cualquier cosa, no sé, estornudar. Les doy un estornudo y ellas hacen un libro. Con ellas hay una gran libertad, además del cariño que nos tenemos, que es importante. Y después de ellas aparecieron otras, pequeñas editoriales que funda gente joven, estudiantes, a veces chicos muy jóvenes. Siempre vienen a verme a mí y yo les doy un librito, a todas, me gusta eso. Y por eso es que tengo más libros, pero son muy chiquitos, ¿no? Las novelas más largas se las daba a Emecé, hasta que Emecé desapareció, lo compró Planeta. Me pasé a Mondadori. Ahora es casi mi editor oficial. Y después tuve una época, diríamos también, de libros con tapas que me gustaban: las tapas negras de Tusquets, quería tener uno, las tapas grises de Anagrama, les daba uno, digamos que colonicé todas las editoriales latinoamericanas.

De todos los colores.

Sí, de todos los colores de tapas (Risas).

Crítica y autocrítica

¿Cuáles han sido los motivos que más te han interesado en tus últimas novelas?

Ha habido una acentuación del interés por la literatura. Muchos intereses que yo tenía: la música, las artes plásticas, las humanidades, la política... todo ha ido decayendo con el tiempo, como van cayendo todas las cosas con la edad. Pero, para mi

sorprea, la literatura no. No solo no ha caído, sino que ha crecido. Yo tardé mucho tiempo en aceptar que la literatura es la reina de las artes, la más grande, la más completa. Muchos escritores hemos pensado que nacemos escritores por no tener un buen oído para la música, por no tener una buena mano para la pintura, por ser demasiado tímidos para un escenario, por no tener los medios para hacer películas. Los autores de nuestra generación lo vivimos así, con el cine, todos queríamos ser Godard, pero hacer cine es muy difícil. Escribir es más fácil. Lo mismo nos pasa con el *rock*, hasta con la revolución social o los cambios sociales. La literatura se nos aparece más fácil que hacer la revolución. Yo creí siempre que era escritor por no ser capaz de hacer cosas mejores y más importantes. Pero ahora, en estos últimos años, he pensado que la literatura es la reina de las artes. Ahí está todo.

¿Lees a tus críticos?

No puedo juzgarlos bien. Me gustan los elogios, como a todo el mundo, sobre todo siendo tan inseguro como yo. Los necesito, para afirmarme un poco. Tengo periódicas caídas de desaliento y ahí necesito que me tiren flores. Me apoyo en las flores y vuelvo a resurgir. Cuando se escriben cosas como ese libro de Sandra Contreras, que ha escrito un grueso libro sobre mí, que la quiero mucho a Sandra, no sé qué pensar. Yo les gusto mucho a los profesores. Les doy mucha materia para sus cosas. Por algún motivo, lo mío engancha bien con los temas teóricos que dan a los alumnos y caigo bien como ejemplo de muchas cosas. Eso lo he notado acá en la Facultad de Filosofía y Letras. No puedo acercarme a diez cuerdas a la redonda. Ahí es el único lugar del mundo donde soy famoso. A mí me gustaría, como a todos los escritores, que me lea la gente común, pero la gente común no lee, no lee literatura ni le interesa. ¡Lo bien que hace! Me encontré con un amigo de la escuela que hacía mucho que no veía y me dijo "mi hermana es una gran lectora tuya, le gustas mucho". Él es ingeniero, y ahí me aclaró "mi hermana es profesora de Narratología". Ahí sí se explica que me lea con entusiasmo (Risas).

¿Te afectan las críticas?

A veces, uno utiliza la crítica como un impulso para escribir. Yo tuve una profesora de Siglo de Oro, en la facultad, de Literatura Española, que era fanática de Garcilaso de la Vega. Experta en su obra. Y recuerdo que un día nos dijo que en toda la obra de Garcilaso no aparecía el color amarillo... En realidad, la palabra amarillo. Las palabras lo son todo en literatura. Y yo siempre he pensado que, si un día antes de su muerte –Garcilaso murió a los treinta años–, si le hubieran dicho eso un día antes de morir, él inmediatamente hubiera escrito un "Soneto al amarillo" o "Al girasol", o qué sé yo (risas).

¿Qué te gustaría cambiar en tu forma de escribir?

La torpeza, no sé. Siempre soy muy temeroso y cuando incluyo algo raro en la novela trato siempre de verosimilizarlo. Pienso que mis novelas tienen una andadura demasiado razonable, y a veces me lamento de ello. Admiro a los jóvenes como Cucurto, que no tienen miedo de ser salvajes.

¿En qué escritores sientes que has influido? ¿Hay una escuela aireana?

No creo que haya fundado ninguna escuela. Además, para ser discípulo de un escritor, tienes que acercarte demasiado, y puede llegar a absorberte. Y en mi caso eso puede resultar un desastre, no creo que le convenga a ningún escritor. Debe resultar de todos modos fácil imitarme, creo, siempre hay que decir creo.

*En algún momento se te comparó con Alberto Laiseca y su idea de un “realismo delirante”.*⁴

Sí, respeto mucho a Laiseca, un raro, siempre me gustaron los raros. Me parece un grande de la literatura. Aunque hemos tenido una relación personal un poco complicada. Quizás sea por alguna de sus ideas. Pero me parece un grande de la literatura. Depende de cómo uno defina “realismo delirante”, las palabras pueden definirse de diversa manera. Yo no me veo ahí como lo define Laiseca, pero bueno: me considero realista, y también soy delirante (risas).

¿A qué autores argentinos de otras épocas te vinculas más?

Creo que lo mío puede explicarse uniendo dos corrientes, dos vetas de la literatura. Yo creo que el secreto de mi literatura sería unir la limpieza cristalina del lenguaje de Borges con el expresionismo de Arlt.

*¿Y el surrealismo?*⁵

El surrealismo está en el fondo del motivo por el que me hice escritor. Me gustan mucho todos los surrealistas: Desde Lautréamont, Nerval, Rimbaud, Perec, De Chirico... hasta *Ren y Stimpy*. En *Los cantos de Maldoror*, que es una obra que me gusta mucho, que incluso traduje, en el canto VI, el poeta declara cuál va a ser su proyecto: escribir unas *nouvelles* como la que incluye en el canto. Eso es mi proyecto.

*¿Cómo crees que fue tu irrupción en el campo literario? Se te ha leído mucho en relación con Piglia o con Saer.*⁶

No sabría qué decir. Para los escritores un poco mayores que yo, como Piglia o Saer, creo que fui una mala noticia. Ellos, que tenían una carrera seria y ordenada, debieron de sentirse incómodos de que llegara esta especie de meteorito. Pero no sé. Creo que alguno de ellos incluso ha llegado a afirmar que Aira directamente no existe, es solo un nombre que los escritores jóvenes mencionan para presentarse ante editoriales. El chiste no es suyo, es de Macedonio. Nunca entendí su actitud. Saer incluso me llamó cuando salió el ensayo que le dediqué. Me dijo algo así como que era lo mejor que se había escrito sobre él. Hay un libro que salió hace poco, que se llama *Fricciones*, de Tomás Abraham. Yo por ahí lo leí porque hablaba de mí. En realidad, escribe relatos breves sobre parejas de escritores vivos o muertos, que son de algún modo antagónicos. Y él, en un capítulo, nos trata a Piglia y a mí. Y escribe una especie de relato absolutamente horrible, en el que Piglia tiene supuestamente un problema, un juicio, y me pide ayuda a mí (se encoge de hombros). Pero justo antes de ese relato, Abraham incluye dos ensayos muy buenos. El cuento es

4. Ídem.

5. Ídem.

6. Ídem.

espantoso, pero los ensayos son buenos. Uno sobre Piglia y otro sobre mí. Bueno, en realidad, me gusta, en el fondo, porque al tipo le fascinan mis novelas. Le encantan. Y me resulta interesante porque no está el tono académico, árido, donde la cuestión del gozo de la lectura, del placer de leer, está reprimido, sino que escribe desde la perspectiva de un lector gozoso. Y eso me gusta. Además, me gusta también porque se mete mucho con Piglia (Risas).

*Después de todo lo que has escrito, ¿qué es lo que te impulsa a escribir?*⁷

Para mí, el trabajo de escribir en sí mismo. Lo que me motiva es esa artesanía, el acto, la laboriosidad de hacer arte, como para Duchamp, un modo de vivir. Y después de eso está el placer del objeto, del libro como objeto. Ahí culmina ese trabajo. Lo que ocurra después con ese libro, en realidad, ya no me interesa. Escribir con libertad, y que luego lo lea quien quiera, o que no lo lean. Como si lo lean dos o tres lectores.

*¿Cuándo dejar de escribir?*⁸

Siempre sentí cierta antipatía por los escritores que viven de su prestigio. Siempre creí que el escritor cumplía una función espiritual, social. Creo que si se recibe un don hay que mostrar generosidad, y escribir hasta que uno reviente. Seguir adelante. No estoy de acuerdo con eso de callar y optar por el silencio. Me parece algo mezquino. Hay que seguir hacia adelante: dejándome llevar, tratando de impedir que se cierre la vida.

¿Eres consciente de cuántas novelas has escrito?

Cuando salió el libro de Sandra las conté. Creo que eran más de cincuenta.

De las que has escrito, ¿cuáles crees que son las cuatro o cinco por las que habría que empezar a leer?

No, no, me lo preguntan mucho, porque son tantas... No saben por dónde empezar. Entonces les recomiendo que se lean el *Quijote*.

7. Ídem.

8. Ídem.

Brevísimo diccionario de autores aireanos

ANA GALLEGO CUIÑAS Y JORGE J. LOCANE

Trabajo enteramente personal y doméstico, acumulación de comentarios de lectura y notas de investigador aficionado, este diccionario lo es solo por estar ordenado alfabéticamente. No tiene aspiraciones de exhaustivo ni sistemático. Cuándo y bajo qué pretexto se comenzó a compilar no se sabe. Algunos dicen que lo escribieron Ana Gallego Cuiñas y Jorge J. Locane con ayuda del ChatGPT y otros que lo hizo un heterónimo de César Aira que se niega a reconocer su propia existencia. Mayor certeza hay en que este diccionario no busca describir a los precursores de Aira aunque lo parezca, sino multiplicarlos, reproducirlos al estilo aireano como clones imperfectos que, en cada nueva entrada, se desvían un poco más de su origen. Sí está claro que en cada uno de los autores catalogados está la idiosincrasia de Aira, en grado mayor o menor, pero si Aira no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría.

Pero ¿qué es un autor aireano? Una máquina narrativa, un organismo real pero inventado que prospera en una lógica paródica. Una obra aireana no es aquella que se inserta en una tradición, sino aquella que la traiciona con elegancia para reafirmarla. Un autor aireano concibe el arte como un accidente controlado, una carcajada irónica, un espectáculo de significantes que se niegan a ser fijados. Por eso, en este diccionario, la definición de cada autor y de cada obra se reescribe continuamente con cada lectura, como si su identidad dependiera del error que se comete al tratar de definirla. Al cabo, Aira es muchos Airas a la vez y los que aquí presentamos son solo una muestra alephiana de la grandeza poliédrica, versátil y mutable, de una de las poéticas más originales de la literatura latinoamericana contemporánea. Un modo de explicarla y de desplazarla. Un experimento fallido y, por lo tanto, aireanamente perfecto.

Boris Vian. Nacido en 1920 y fallecido en 1959, Boris Vian fue un escritor, músico e ingeniero que vivió como si la realidad fuera una broma a medio contar. En *La espuma de los días* (1947) creó un mundo donde lo imposible ocurre con la naturalidad de lo cotidiano. Pianos que preparan cócteles, flores que crecen en los pulmones de la amada, habitaciones que se achican con la tristeza: metáforas que se vuelven literales y toman el control de la narración. Vian es un espíritu afín a Aira, un autor que entiende que la literatura es la libertad absoluta de la imaginación, un acto de fuga constante, una persecución de imágenes que se escabullen en cada línea. Los dos escriben como si estuvieran improvisando una partitura de jazz en la que cada frase es una nota que se desafina a propósito para crear algo nuevo.

Bouvard y Pécuchet. Novela de 1881 en la que Gustave Flaubert decide convertirse en precursor del pringlense y divertirse antes que sufrir, es una enciclopedia del fracaso, una parodia del conocimiento como acumulación sin sentido. Leída hoy, en nuestro mundo aireano, nos encontramos con una historia que se despliega como un experimento infinito: dos personajes que prueban todas las ciencias y todas las disciplinas, solo para descubrir que el saber es un espejismo que se desmorona en cuanto se lo toca. Pero en Aira, a diferencia de Flaubert, el fracaso no es una caída sino un trampolín; sus personajes, de tan errados, terminan por inventar nuevas reglas. Bouvard y Pécuchet, en manos del argentino, no serían burócratas desencantados sino demiurgos accidentales, torpes creadores de mundos inesperados. Y quizás, en lugar de resignarse a copiar, seguirían adelante, ensayando un saber propio, tan absurdo como deslumbrante, y, sobre todo, necesario.

Bustos Domecq. Heterónimo compartido entre Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, Bustos Domecq debutó en 1942 con *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Pero su verdadera existencia es un enigma, un chiste que se toma demasiado en serio y que por eso termina volviéndose real. Bustos Domecq es un inventor de mecanismos que se estropean a propósito, un arquitecto de ruinas que se mofa de su propia perspicacia. Y en esa burla hay un gesto genuino, un milagro que solo puede ocurrir porque la intención original ha fracasado. Bustos Domecq no escribe para construir realidades sino para parodiarlas. Pero no se trata de cualquier parodia: es una parodia tan elaborada y exhaustiva que termina generando una nueva forma de arte. Así, Bustos Domecq, a la luz de Aira, es la consagración de la literatura como artificio lúdico, un juego de máscaras donde el truco es tan visible que ya nadie se molesta en denunciarlo.

El Gato con botas. Este cuento de origen europeo, popularizado por Charles Perrault en 1697 en su colección *Historias o cuentos de tiempos pasados*, es un relato que mezcla el ingenio con la magia. Un cuento infantil con la estructura de una novela picaresca comprimida en unas pocas páginas con un protagonista que avanza en la historia improvisando, acumulando identidades, engañando al mundo con su agudeza y su retórica. El Gato con botas no es un héroe ni un villano, sino algo más complejo e interesante: alguien que entiende que la realidad es maleable, que se puede torcer con palabras, que lo importante no es lo que es, sino lo que se dice que es. De esta manera, la astucia del personaje es el verdadero motor del cuento, que a la vez es un engaño, una argucia tan bien construida que deviene verdad. La magia no existe, solo los trucos bien contados. Y al final, el Gato, que empezó como un farsante, se convierte en el arquitecto de su propia obra, un precursor de los novelistas que, como Aira, saben que lo único necesario para que algo suceda es escribirlo. No que exista.

El Quijote. Publicada en 1605 y 1615, esta obra maestra de Miguel de Cervantes Saavedra es considerada la primera novela moderna. Una novela que avanza impulsada por la fuerza centrífuga de su propia construcción. El Quijote es un personaje que, en su afán de vivir a través de la ficción, la inventa y la lleva consigo, confundiendo los límites entre la literatura y la vida. Como los libros de Aira, puede ser leído como una sátira, como una tragedia o como un ensayo sobre su propia imposibilidad. El motor narrativo no es la verosimilitud sino la obstinación,

la continuidad del relato más allá de toda lógica: un molino que al girar produce historias, ilusiones, sueños, pesadillas que siempre terminan derrumbándose para poder volver a empezar. Una parodia de tal intensidad que, al asumirse como realidad, inaugura un nuevo género. Por eso, la fuga de *El Quijote*, como la de los personajes aireanos, es siempre hacia adelante.

I Ching. Compilado entre el siglo IX y III a. C., el *I Ching* es uno de los textos más antiguos de la humanidad, atribuido a diversas generaciones de sabios chinos. Más que un libro es un dispositivo de narraciones y una teoría del tiempo. Cada hexagrama es una novela encapsulada, un argumento disponible para ser contado de mil maneras. Su esencia es la aleatoriedad, que es solo otra forma del destino, un relato que se despliega según el capricho de las circunstancias, pero que al mismo tiempo siempre estuvo ahí, esperando a ser leído. Aira lo utilizó en más de una ocasión sin saberlo (o sí): su literatura, como el *I Ching*, nunca se resiste a lo inesperado. Una obra rara, que no tiene autor ni género literario y que solo existe en la medida en que alguien se atreve a consultarlo y convertirlo en otra cosa. Como un manuscrito que se reescribe en cada lectura, su fuerza reside en su vulnerabilidad: todo puede ocurrir mientras haya alguien dispuesto a lanzar las monedas o barajar las varillas. Un libro sin fin que se escribe en cada consulta, un catálogo –aireano– de futuros posibles.

Jean-Luc Godard. Nacido en 1930 y fallecido en 2022, Jean-Luc Godard fue el gran revolucionario del cine que convirtió cada película en un tratado sobre su propia imposibilidad. Desde *Al final de la escapada* (1960) hasta sus últimos experimentos en videoarte, Godard descompuso el lenguaje cinematográfico con la paciencia de un relojero lunático. Fragmentos narrativos, citas literarias, digresiones filosóficas y explosiones pop: su estilo fue un collage que no buscaba la interpretación sino su cancelación. Después de Aira, no podemos considerar a Godard como un cineasta, sino un novelista que escribe con tijeras y pegamento, utilizando imágenes como palabras. Cada foto, cada plano, es una oración, cada montaje es un capítulo que se contradice con el anterior. Su narrativa avanza por acumulación y contradicción, como si la coherencia fuera un obstáculo que debe ser sorteado antes de ser entendido. Ambos tienen claro que el verdadero arte no reside en narrar sino en negarse a narrar.

Lautréamont. Isidore Ducasse, conocido como el Conde de Lautréamont, publicó *Los cantos de Maldoror* en 1869, un libro que parecía haber sido escrito para escandalizar a toda la literatura mundial. Su obra es un torrente verbal que fluye sin contención, con la belleza violenta de un río desbordado que arrasa con toda lógica ficcional. No hay trama, solo un personaje –Maldoror– que se transforma, se desborda, se disuelve en sus propias palabras. Lautréamont no crea historias, crea una lengua en perpetuo estallido. De la misma forma que Aira, convierte la destrucción en un principio literario, que entiende que la única manera de crear algo verdaderamente nuevo es arrasar con todo lo anterior. La literatura, en uno y en otro, es un acto de sabotaje, un complot contra el significado. La belleza se vuelve abyecta, lo sublime se revela monstruoso, y en ese proceso se genera otra forma literaria: la creación como catástrofe controlada.

Leonora Carrington. Nacida en 1917 y fallecida en 2011, Leonora Carrington fue una escritora y pintora surrealista que convirtió cada una de sus obras en un ritual de transmutación, una máquina de sueños que se autoabastecía de su propia incoherencia. Sus relatos son fábulas desquiciadas en las que lo fantástico no se opone a lo real, sino que lo sustituye con total naturalidad. En textos como *La debutante* (1937) o *La casa del miedo* (1938) Carrington despliega un universo en el que las reglas son tan arbitrarias como estrictas. Animales parlantes, mesas que conversan, plantas que se rebelan contra su naturaleza vegetal. Aira asoma en Carrington porque ninguno busca la coherencia, sino la multiplicación del sinsentido. Sus universos narrativos se deshacen en una serie de contradicciones que, al ser observadas desde el ángulo adecuado, reflejan un sistema perfectamente coherente en su propia disonancia.

Lewis Carroll. Charles Lutwidge Dodgson, conocido como Lewis Carroll, publicó *Alicia en el país de las maravillas* en 1865 y su secuela *A través del espejo* en 1871. Matemático, fotógrafo, lógico y fabulador nato, Carroll concibió un universo donde el absurdo tiene una lógica inapelable y donde cada conversación es un duelo entre la razón y el delirio. Su literatura avanza con la levedad de los sueños y la precisión de los teoremas matemáticos: la realidad se pliega, se descompone, se duplica en reflejos y juegos de palabras. Alicia cae por un agujero y ya nada puede volver a ser lo que era. Pero lo fascinante es que el propio agujero, como si se tratara de una villa imaginada por Aira, cambia continuamente, adaptándose a las lógicas más impensadas. Cada personaje que Alicia encuentra no tiene una función narrativa concreta: son explosiones verbales, enigmas sin solución, maquinarias imposibles como los grabados de Escher. Por todo esto, y por su pulsión de inverosimilitud, la poética de Aira convierte a Carroll en un ingeniero de ficciones que rechaza toda estructura narrativa cerrada para expandirla a través de su propia recursividad.

Macedonio Fernández. Nacido en 1874 en Buenos Aires y fallecido en 1952, Macedonio Fernández fue un escritor que nunca terminó de escribir su obra, y eso fue precisamente su mayor genialidad. Sus textos son ensayos que se deshacen en ficción y sus novelas ensayos que terminan antes de iniciarse. Pero más que escritor, Macedonio fue un teórico de la novela para quien escribir era siempre un comienzo eterno, la postergación infinita de un final. Leído a contraluz de Aira, otro ensayista de lo literario, se revela como un ilusionista que enseña los mecanismos del truco sin por eso renunciar a la magia, un explorador de la conciencia ficcional, un creador que no necesita concluir un texto para alcanzar la obra total. La novela macedoniana, como la aireana, es un medio para multiplicar las posibilidades (ideas, hipótesis, reflexiones) de la literatura, no para restringirlas.

Marcel Duchamp. Nacido en 1887 y fallecido en 1968, Marcel Duchamp revolucionó el arte al negar que existiera algo semejante al arte. Su gesto fundamental fue la elección: un urinario, una rueda de bicicleta, un secador de botellas, objetos comunes elevados a la categoría de arte por el simple acto de presentarlos como tal. La esencia de cada *ready-made* no está en la creación sino en la decisión de exhibir lo que ya existe. Duchamp enseñó que la obra artística no se completa con su creación, sino con la mirada del espectador que la recibe, la interpreta y la transforma. Aira lo ha leído como un maestro de la disolución conceptual, un inventor de máquinas

inútiles cuyo propósito último es no tener propósito alguno. Arte sin arte. Literatura sin literatura, como la aireana. O mejor: la literatura como un acto de descartar, de renunciar a la originalidad y reemplazarla por un procedimiento que se repite hasta convertirse en su propia refutación.

Nicanor Parra. Nacido en 1914 y fallecido en 2018, Nicanor Parra hizo estallar la poesía para reinventarla. Con su *antipoesía*, convirtió el lenguaje cotidiano en una forma de arte, reduciendo el poema a su esqueleto más puro. Sus artefactos poéticos eran bombas de relojería disfrazadas de chistes, parodias que se deslizaban con la misma precisión con que se desmoronaban. En sus *Poemas y antipoemas* (1954), Parra puso en marcha una poética que no buscaba construir significado, sino des-articularlo en el signifiante, devolver la literatura a su estado salvaje, antes de ser domesticada por el corsé del sentido y de los géneros. Si lo pensamos desde Aira, Parra es la prueba de que la literatura no tiene por qué ser figurativa o solemne, que la verdad es solo una contingencia feliz en medio del disparate, que es lo único real. Porque el lenguaje es un juguete roto al que solo le falta la última pieza que nadie quiere, o puede, encontrar.

Tristram Shandy. Artefacto literario que Laurence Sterne nos legó entre 1759 y 1767, es una novela que se resiste a ser novela, que se interrumpe, se disgrega y se disuelve en un continuo fluir de palabras. Pero si la leemos con el prisma aireano, entonces se convierte en otra cosa: una fuga perpetua, una historia que se escapa de sí misma para inventar nuevas historias en los márgenes. Sterne escribe como si no quisiera terminar nunca, como si la novela fuera una excusa para el placer de la digresión, y en eso se parece a Aira, que también escribe como si cada página pudiera ser la última y, al mismo tiempo, el comienzo de otra. En *Tristram Shandy*, el tiempo es elástico y la narración avanza sobre la base de desvíos. En Aira, el tiempo no existe: todo sucede en un ahora expansivo. Si Sterne hubiera nacido en Coronel Pringles, quizás habría escrito como Aira; si Aira hubiera nacido en el siglo XVIII, tal vez habría sido Sterne.

Virgilio Piñera. Nacido en 1912 y fallecido en 1979, Virgilio Piñera fue un escritor cubano que se instaló en la intersección incómoda entre lo grotesco y lo trágico. En su narrativa, lo absurdo se vuelve una lógica alternativa, un método de resistencia frente a la opresión política. Piñera encuentra en el humor negro un modo de desar-mar la realidad y de convertir el miedo en un espectáculo de horror y risa. En su obra maestra, *La carne de René* (1952), la iniciación de un joven en un culto que venera la abstinencia física se convierte en una alegoría –procedimiento aireano por antonomasia– desquiciada sobre el poder y la locura. Aira también gusta de incluir en su obra demiurgos de la sinrazón que, al no tomarse en serio, llegan a las verdades más profundas e inquietantes. Ambos utilizan un esquema narrativo acelerado que explota para dar lugar a una forma distinta de entender el absurdo. Piñera, como Aira, convierte cada palabra en una declaración de guerra contra lo real.

AUTORES

Ana Gallego Cuiñas

Sandra Contreras

Mariano García

Nancy Fernández

Nicolás Campisi

Julio Premat

Martín Kohan

Jesús Montoya Juárez

María Belén Riveiro

Jorge J. Locane

César Aira, instrucciones de uso reúne a las principales voces críticas de ambos lados del Atlántico para pensar una de las obras más singulares y desconcertantes de la literatura contemporánea en lengua castellana. Desde perspectivas que van de la estética a la economía, de la política a la edición, los premios y la traducción, este volumen propone un recorrido por los procedimientos, obsesiones y gestos que definen el universo aireano: su relación con el mercado, la invención como método o los usos de la ironía, la velocidad y el humor en su ficción. Más que fijar una teoría, este libro amplía el mapa de lecturas posibles de un autor que desborda toda clasificación. Además, incluye una entrevista con César Aira y un insólito diccionario de autores aireanos.