

La vuelta del relato en la literatura de César Aira en el contexto de la narrativa argentina contemporánea

Autor:

Contreras, Sandra

Tutor:

Rosa, Nicolás

2001

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras.

Posgrado

Tesis 6-8-11

43.016

20 JUN 2001

Ref. 881030/95

**LA VUELTA DEL RELATO
EN LA LITERATURA DE CÉSAR AIRA
EN EL CONTEXTO DE
LA NARRATIVA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA**

**TESIS DOCTORAL
DE
SANDRA CONTRERAS**

**DIRECTOR:
DR. NICOLÁS ROSA**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
2001**

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas**

INDICE

PREFACIO	i-v
INTRODUCCIÓN: RELATO Y SUPERVIVENCIA	1
CAPÍTULO UNO: EXOTISMO Y GENEALOGÍA DEL RELATO	36
I. Exilio y exotismo	36
II. <i>La liebre</i> : Relato de viajes, pasajes y traducción	46
II. 1. Viaje, perspectiva extranjera y genealogía de los estilos	46
II. 2. <i>La liebre</i> : viaje, traducción y genealogía del relato	64
III. El telescopio invertido	76
III.1. Intermedio: Variaciones sobre el escritor argentino y la tradición	78
III.2. La potencia transfiguradora del olvido: transformación del estereotipo en invención	91
IV. Exotismo y etnografía	107
CAPÍTULO DOS: GÉNEROS Y GENEALOGÍA DEL RELATO	113
I. Géneros y genealogía del valor	113
II. Géneros y genealogía del relato	143
II.1. La lógica del uso	143
II.2. Literalidad, catástrofe, imagen: <i>La prueba</i> .	159
CAPÍTULO TRES: LOS MECANISMOS DEL CONTINUO O CÓMO LLEGAR AL FINAL	179
I. La mimetización de la anécdota	185
II. Las velocidades relativas	199
III. La(s) vuelta(s) del relato: los pliegues de la inclusión	214
IV. Las novelas del procedimiento	226
CAPÍTULO CUATRO: LA NOVELA DEL ARTISTA	235
I. La muerte del Maestro	240
II. La juventud del Artista	249
III. El nacimiento del Monstruo	253
IV. La supervivencia del Narrador	265
V. Fuera del Mito: el presente intemporal borgiano	276
EPÍLOGO: EL RELATO Y LA FÁBULA	286
CRONOLOGÍA DE LOS TEXTOS DE AIRA	299
BIBLIOGRAFÍA	300

Agradecimientos

A Nicolás Rosa, que dirigió esta investigación desde su comienzo, la inteligencia de sus sugerencias y el rigor de sus observaciones, el renovado impulso que fue dándole al trabajo y su constante guía. A Graciela Montaldo, la lectura detenida que hizo de los primeros borradores de esta tesis, la lucidez de sus comentarios y la generosidad de hacerlos. A mis amigos del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria -Alberto Giordano, Adriana Astutti, Sergio Cueto, Analía Capdevila y Judith Podlubne-, sus propios trabajos que siempre fueron un estímulo y una iluminación, y los libros compartidos a lo largo de estos años. A la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario, la beca doctoral para la realización de esta tesis. A mis padres, el auxilio incesante. A Carlos y a Federico, el amor y la espera.

PREFACIO

(Breve historia de la investigación)

Esta investigación comenzó, en 1989, con un estudio de las “formas de la superficie” en la narrativa de César Aira: el despliegue del relato en el espacio abierto por la paradoja (dos sentidos afirmándose a la vez y esquivando las formas de la profundidad); el liviano reino de la frialdad como la materia y el gesto de su arte (un arte de la inimportancia, de lo fútil hecho tono y perspectiva, un arte del olvido, un arte de la etiqueta y la cortesía). *Ema, la cautiva*, *El vestido rosa*, *La luz argentina* y *Una novela china* eran las novelas en que lo superficial y lo frívolo se mostraban como el signo de una nueva (discreta y potente) forma de narrar en la literatura argentina.

Un segundo momento comprometió el estudio de la obra de Aira en el contexto de un corpus mayor integrado por las obras de Ricardo Zelarayán y Osvaldo Lamborghini: entendíamos que tanto por su lógica textual como por su orden de valores, las obras de Zelarayán, Lamborghini y Aira constituían, en la literatura argentina contemporánea, singulares variaciones de una literatura menor. Del concepto, tomado de la filosofía de Deleuze y Guattari, nos interesaban sobre todo las categorías de *uso menor* (entendido como procedimiento que pone en estado de variación continua las variables de un sistema) y la de *devenir-menor* (entendido como una línea de fuga que descompone y transforma las estructuras duales, impidiéndole al sistema homogeneizarse) en la medida en que resultaban operativas para dar cuenta, en las tres obras, de un uso de las culturas, lenguas y géneros “menores” y de una deconstrucción de la oposición mayor/menor (alto/bajo, central/marginal, bueno/malo) en virtud de una potencia de variación que somete a la Lengua y a la Tradición a un devenir-menor.¹ La experimentación con el lenguaje

¹ Cf. Deleuze, Gilles y Félix Guattari: *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 1988.

que en la vanguardia de los 70 definió una “resistencia” contra los discursos hegemónicos pero también contra todo populismo y regionalismo, es decir contra toda forma de re-presentación y de identificación, funcionaba como el horizonte en el que podían recortarse estas escrituras. No obstante, el desarrollo y los resultados de la investigación mostraron la heterogeneidad y la asimetría del corpus. Por un lado, mientras las obras de Zelarayán y Lamborghini se revelaron como más estrechamente ligadas por su intrínseca relación con la tradición “nacional y popular” –un trabajo formal de la palabra con los lenguajes populares de la tradición (en especial la gauchesca) que a la vez deconstruye las representaciones nacionalistas y populistas–, el trabajo con la tradición en la narrativa de Aira se definía mejor como un reciclaje vanguardista de motivos y de mitos. Por otro lado, y esto es lo fundamental, eran el sentido y el valor mismos de una literatura menor lo que se mostró como operando de modo divergente en las obras propuestas: porque mientras la creación de un devenir-menor en la lengua nacional opera en las obras de Zelarayán y Lamborghini como una política de la escritura –tal como se define en la vanguardia estética y política de los años 70–, la postulación de una *literatura mala* se reveló funcionando en la narrativa de Aira no sólo como una revisión de las jerarquías literarias establecidas en los discursos culturales dominantes sino también como una transformación de los criterios de validación hegemónicos en el propio contexto literario inmediato –entre ellos el mismo valor acordado a “lo menor”.

Lo inquietante de esta singularidad (por cierto, una resolución formal única en la literatura argentina) condujo entonces a la investigación a centrarse otra vez, específicamente, en la narrativa de César Aira. También, y fundamentalmente, la notoria y particular insistencia con que esta literatura fue manifestándose a lo largo de la década del 90. No sólo hemos asistido, como veremos enseguida, a un inédito fenómeno de “superproducción” sino a la manifestación de una *obra* que, pese a la aparente facilidad con que va incrementando su volumen, nos obliga repeti-

damente a preguntarnos por el extraño sentido que la guía: *¿cómo hace para escribir tanto?*, nos preguntamos cada vez que Aira publica otra novela; y, lo que es más importante, *¿por qué escribe tanto?* El examen de la vuelta al Relato, el examen de su forma, de su sentido y de su valor singulares en el contexto de la narrativa argentina contemporánea, se nos mostró como una vía de acceso privilegiada si no para desentrañarlo sí para dar vueltas alrededor del secreto sentido de esa insistencia.

En lo que hace al marco teórico de la investigación, el concepto de “literatura menor”, desde luego, dejó de ser operativo. No así los conceptos y campos problemáticos derivados de la teoría deleuziana que funcionan aquí como un óptimo instrumento para definir la naturaleza del relato airiano. En líneas generales (porque se irá precisando a lo largo de la tesis) diremos que la *lógica del sentido* y su formulación central de la *estructura doble del acontecimiento* –dos series heterogéneas y disimétricas articuladas por un elemento paradójico que, faltando “a su propio lugar”, asegura el paso de una a la otra, su comunicación y ramificación- es una herramienta fundamental para entender y definir la *lógica del continuo* en la obra de Aira; que la *filosofía de la diferencia*, con su noción central de *diferencia en sí* y de *pliegue* es especialmente productiva para definir la lógica diferencial que articula la *genealogía* del relato; y que la filosofía de la *voluntad de poder* que Deleuze elabora a partir de Nietzsche –la distinción entre “voluntad de poder afirmativa” y “voluntad de poder negativa”, y fundamentalmente la lógica de la “transmutación”, la “transvaloración” nietzscheana como crítica de la dialéctica- constituye la perspectiva desde la cual procuramos definir y *evaluar* una *ética de la afirmación* en la vuelta del relato.² Estos conceptos, al modo de herramientas teóricas, sustentan (estructuran y guían), no siempre visiblemente, la argumentación. Paralelamente, los múltiples conceptos teóricos y elaboraciones críticas

² Las referencias bibliográficas centrales son, respectivamente: Deleuze, Gilles: *Lógica del sentido*. Bs. As.: Paidós, 1989; *Diferencia y repetición*. Barcelona: Ed. Júcar, 1988; *El pliegue*. Leibnitz y el barroco. Bs.As.: Paidós, 1989; *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 1971.

a los que nos remitimos, visiblemente, a lo largo del trabajo (para mencionar aquí los más gruesos: posmodernismo y vanguardia; viaje, exilio y exotismo; géneros y género; monstruo y catástrofe; estilo; autobiografía) serán implementados, y referidos con mayor o menor grado de desarrollo, a veces de un modo central, a veces de un modo oblicuo, según lo requieran los específicos problemas tratados.

El ritmo en que se suceden los textos de Aira crea el efecto de una obra que aumenta y varía, velozmente, *en el tiempo* (porque también nos preguntamos cuánto puede *durar* la experiencia y cuál es su específico sentido *histórico* en el fin de siglo). Es en este sentido que quisimos abordar la obra en su conjunto y en su, digamos, *devenir temporal*. Para decidir este enfoque no resultó un detalle extra el hecho de que las novelas estuvieran, todas y cada una, *fechadas*: como si estuviera escribiendo un diario, o como si quisiera crear la ficción de un diario escrito todo a lo largo de la vida, Aira consigna puntualmente, al cabo de cada novela, su fecha de escritura.³ Las fechas, parece decir Aira con su maestro Lamborghini, *importan*. En ese orden, entonces, y no en el de la publicación, hemos leído los textos y a partir de él, de la perspectiva histórica que instauro, creímos discernir y procuramos establecer ciclos, puntos de viraje y de inflexión. (En función de esta ficción del diario, cada vez que aludamos o consignemos entre paréntesis la fecha de una novela, nos estaremos refiriendo a la fecha que Aira consigna en el final y no a la de su publicación. Y en este sentido creímos útil incluir, en el final, un detalle de la cronología de Aira, la de la escritura y la de la publicación.)⁴

³ Más aún, la datación parece ser el signo mismo de la ficción (sea novela, cuento, teatro): es lo que falta en los ensayos y artículos críticos. Podría decirse: cada vez que un texto de Aira está fechado, integra su producción ficcional.

⁴ Advertimos además aquí que, a fin de evitar la continua remisión a notas, la referencia bibliográfica de las obras de Aira, tanto de los textos de ficción como de los ensayos y artículos periodísticos, diferirá del sistema empleado para el resto de la bibliografía citada: las obras de Aira serán referidas consignando cada vez el título, y el número de página en el caso de las citas. Procuramos evitar de este modo la constante referencia a datos de edición y a notaciones del tipo *op.cit.*, *art.cit.*, que en este caso, dado el alto número de obras, dificultaría la lectura.

v

Como dijimos recién, nuestro corpus es la obra de Aira en su conjunto (la naturaleza misma del continuo que la define exige, para nosotros, ese ángulo de lectura). Con todo, *La liebre* funciona como un punto crucial. A la vez que articula ejemplarmente los procedimientos que Aira ensaya en lo que consideramos su primer ciclo -de *Las ovejas* (1970) a *Una novela china* (1984)-, *La liebre* cristaliza -a partir de su escritura en 1987 y de su edición en 1991- un pasaje decisivo hacia la vuelta al (del) relato: la publicación periódica y la escritura continua. En este sentido la tesis se desarrolla con especial referencia al corpus de novelas escritas y publicadas después de *La liebre*. La naturaleza de los problemas o de los procedimientos examinados nos llevarán, desde luego, a detenernos en algunas novelas más que en otras. Sólo quisiéramos advertir, como una última aclaración metodológica, que esta tesis comenzó a escribirse en enero del 2000 y que ese comienzo delimitó -*interrumpió*, deberíamos decir aludiendo al continuo airiano-, coyunturalmente, el corpus: en este sentido no hemos incorporado al estudio ni *El juego de los mundos*, que se publicó en marzo de 2000, ni *Un episodio en la vida del pintor viajero*, que se publicó en mayo de 2000. Lo que, como suele suceder con Aira, no deja de iluminar un sentido en relación con la tesis que postularemos a continuación. Porque *El juego de los mundos* es el mundo del futuro en el que la Literatura es cosa del pasado. Y *Un episodio* -para parafrasear a Aira cuando se refiere a los cuentos de *Virginia Woolf a encore frappé*- es una novela tan buena que “es casi como si dejara de ser de Aira, como si saliera de su sistema personal y entrara a uno general, el de la humanidad”.

INTRODUCCIÓN

RELATO Y SUPERVIVENCIA

Yo estaba en un delirio constante, me sobraba tiempo para elaborar las historias más barrocas... Supongo que tendría altos y bajos, pero se sucedían en una intensidad única de invención. (*Cómo me hice monja*, p. 24)

Lo que “la niña César Aira” dice, con la exasperación del estilo que obtiene de su memoria exacerbada, cristaliza, con potencia y nitidez de imagen, el mecanismo que funda al universo airiano: un ritmo febril de invención. La publicación de algo más de treinta y cinco relatos a un ritmo casi ininterrumpido en el curso de las dos últimas décadas del siglo (muy especialmente desde 1990, cuando con *Los Fantasmas* inicia la publicación “periódica” de sus novelas inéditas, a razón de dos, tres y hasta cuatro por año) ha convertido casi en un lugar común, cuando se empieza a hablar de esta literatura, el señalar el frenesí inventivo que le da impulso, esa capacidad inusitada e inaudita para imaginar y contar historias. Y en efecto, de esto se trata, ante todo, en la literatura de César Aira: de la invención, la más pura y absoluta, en la forma de una historia siempre nueva, cada vez única. De un modo tal que la vuelta al relato podría definir, casi inmediatamente, el rasgo más saliente del lugar propio que ha ido configurando en el contexto de la narrativa argentina contemporánea: hay allí una *vuelta al relato*, la recuperación para el relato de una potencia narrativa, pero también la *vuelta del relato*, su periódica insistencia, su proliferación. Doble impulso en el que se cifra la invención de una forma inédita de resolver la interrogación que articula la narrativa argentina desde los años 70 -¿cómo narrar?-, pero también un gesto que afecta a la definición misma del relato, de su naturaleza y de su función.

¿Una vuelta al relato después de qué? Si el contexto es el de la narrativa argentina contemporánea, todo indica, claramente, que se trata de una vuelta después de la crisis de la forma clásica del relato que la narrativa argentina, desde mediados de los años 60, expresó en la reite-

ración de una pregunta fundamental: ¿cómo seguir contando? Una vuelta al relato después de la fragmentación y la discontinuidad narrativas que signó de modo evidente las experimentaciones formales de la vanguardia de los años 60 y 70: esto es, después de la “antinovela”, después de la resistencia -estética y política- a esa forma clásica y orgánica de representación que fue, por ejemplo, para la vanguardia de *Literal*, el género de la novela en tanto forma “realista” y “populista”. Es, claramente, la vuelta al relato después de, por ejemplo, *El camino de los hiperbóreos* (Libertella, 1968), después de *El frasquito* (Gusmán, 1973), después de *Sebregondi retrocede* (Lamborghini, 1973).¹ También, una vuelta al relato después de la forma interrogativa y conjetural con que la novela de los años 80 supo refutar la mimesis como única forma de representación, y cifró, oblicuamente, la resistencia crítica a la homogeneidad de los discursos y a la violencia del presente. Es la vuelta al relato después de *Nadie nada nunca* (Saer, 1980), después de *Respiración artificial* (Piglia, 1980).²

¹ Para la vanguardia nucleada en torno a la revista *Literal* (1973-1975), la novela es “ese ser genérico” al que se “reduce” la literatura cuando su imperativo es el de la representación realista y el consuelo populista (“contar el cuento”). Sólo en este sentido debe entenderse el edicto aristocrático de *Literal*: reducción de toda literatura a “la poesía”, esto es, al lenguaje poético “en tanto trabajo con y en la palabra”. Para este aspecto, véase en especial: “Por Macedonio Fernández” y “La flexión literal” en *Literal 2/3* (Bs.As.; Ediciones Noé, diciembre 1974), y “No matar la palabra, no dejarse matar por ella” en *Literal 1* (Bs.As.; Ediciones Noé, noviembre 1973). Si bien, como lo observa Luis Chitarroni, a mediados de los sesenta surgieron narradores (Sánchez, Lamborghini, Gusmán, Zelarrayán) cuyo signo era el relato “o algo parecido”, se observaba ahí, como respuesta o reacción a lo que se leía como literatura en la década del sesenta, una resistencia, una tensión que llevaba al lenguaje al extremo de sus posibilidades: era *el relato de los límites*. Cf. Chitarroni, Luis: “Continuidad de las partes, relato de los límites” en Jitrik, Noé: *Historia Crítica de la literatura argentina*. Tomo 11: “La narración gana la partida”. Bs.As.: Emecé, 2000, pp. 161-162. Cf. también Amar Sánchez, A.M.; Zubieta, Ana M.; Stern, M.: “La narrativa entre 1960 y 1970. Saer, Puig y las últimas promociones” en *Historia de la literatura argentina*. Bs.As.: CEDAL, 1981, Tomo V.

² Para una lectura de la narrativa del período, en el contexto general de la crisis de la forma “relato” y en el específico contexto histórico-político de la dictadura y la pos-dictadura, contexto en el que la gravedad de la historia “imantó el espacio de los discursos” e impulsó a la narración a inventar nuevas formas de representación y figuración, y a reconstruir el lugar del relato en el sistema literario, véase especialmente Sarlo, Beatriz: “Política, ideología y figuración literaria” en A.A.V.V.: *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Bs.As.: Alianza Editorial, 1987; Sarlo, Beatriz: “Literatura y política” en *Punto de Vista*, Año VI, N° 19, diciembre 1983; Gramuglio, María Teresa: “Estética y política” en *Punto de Vista*, Año IX, N° 26, abril 1986; y Gramuglio, María Teresa: “Genealogía de lo nuevo” en Roland Spiller (ed.): *La novela argentina de los años 80, Lateinamerika-Studien 29*. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1991.

Sólo que si, por un momento, esta recuperación del impulso narrativo puede inducirnos a pensar en la literatura de César Aira como en un avatar del tópico posmodernista de “la vuelta a la narración”, debemos apresurarnos a observar, desde el comienzo, todo el abismo que la separa. En virtud de una cuestión fundamental: en tanto recuperación de “el placer del relato” y de su “amenidad”, la vuelta posmodernista a la narración –vuelta a la intriga y a los géneros, también vuelta al pasado y a la tradición-, se quiere como un ir más allá del silencio en el que desembocaron las experimentaciones vanguardistas. “Llega el momento -dice Umberto Eco, y para remitirnos a una de las expresiones emblemáticas del posmodernismo literario de los años 80- en que la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá, porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos. La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio-, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad.”³ De modo que aun cuando esté inevitablemente atravesada por la lección de autorreflexión aprendida en las vanguardias, y esto determine su doble orientación simultánea –en relación con los mecanismos propios de la seducción narrativa: un juego ambiguo de apropiación y distanciamiento irónico al mismo tiempo-, aun así, en la vuelta posmodernista a la narración se trata, en última instancia, de una vuelta *después* de las vanguardias.⁴

³ Eco, Umberto: *Apostillas a El Nombre de la Rosa*. Barcelona: Lumen, 1984, p. 74.

⁴ El doble juego de apropiación y distanciamiento irónico respecto de las convenciones narrativas es lo que define, para Eco, a la novela posmoderna: “una novela no consoladora, suficientemente problemática, puesto que se trata de evitar una falsa inocencia”; y sin embargo amena, puesto que se trata de romper la barrera erigida entre arte y amenidad y de advertir que “poblar los sueños de los lectores no significa necesariamente consolarlos sino que puede significar obsesionarlos”. (Cf. Eco, Umberto: “Lo posmoderno, la ironía, lo ameno” en *op. cit.*, pp. 71, 77) En este disfrute como una práctica paródica, en esta relación entre disfrute y complejidad, se ha visto –observa Calinescu- la característica más general del posmodernismo. (Cf. Calinescu, Matei: *Las cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos, 1991, pp. 275-276). Véanse en este sentido los aportes de Linda Hutcheon: la parodia posmoderna como una “repetición con distancia crítica”, un “señalamiento de la diferencia en el corazón mismo de la semejanza”; el relato posmoderno como un trabajo dentro de las convenciones para subvertirlas. (*A poetics of postmodernism*. London: Routledge, 1995, pp. 3-27).

Y ocurre, sin embargo, que la experimentación con el relato en la narrativa de César Aira no sólo no debe definirse en el sentido de una mera recuperación de la amenidad de la intriga, sino que, además, no puede entenderse si no es atravesada por el punto de vista más *clásicamente vanguardista*, esto es, específicamente, el de las vanguardias históricas de principios de siglo: surrealismo, Duchamp, y más atrás todavía, en la génesis misma de la vanguardia, la literatura y la experiencia artística de Raymond Roussel. La poética de Aira se quiere, decididamente, una poética de vanguardia. No sólo se desprende de sus intervenciones ensayísticas que la vanguardia es para Aira la clave de interpretación en la lectura -Aira siempre lee y piensa desde la vanguardia: Arlt desde la estética expresionista (cf. "Arlt"), Alejandra Pizarnik desde el surrealismo (cf. *Alejandra Pizarnik*), Kafka desde Duchamp (cf. "Kafka, Duchamp"), el exotismo desde el ready-made y la invención de Roussel (cf. "Exotismo")- sino que también los procedimientos vanguardistas se revelan como procedimientos constructivos del relato: así, por ejemplo, desde la lógica del azar que articula *El vestido rosa* (1982) hasta la experimentación límite con el delirio imaginativo de *Dante y Reina* (1996) podría trazarse una línea de variación surrealista sobre la narración. Y esos procedimientos marcan, inclusive, puntos de inflexión en su producción narrativa: así, el desdoblamiento rousseliano y el perspectivismo de Duchamp que cristalizan en *La liebre* hacia 1987 o la falla perceptiva expresionista que hacia 1989 cristaliza en *Cómo me hice monja*.

Lo que sí, por un lado, y para decirlo ahora de un modo muy amplio, nos permitiría situar a la literatura de Aira no entonces en su afinidad con el posmodernismo de fin de siglo sino antes bien en el contexto de las poéticas de vanguardia que coexisten en el campo literario argentino desde mediados de los años 60, nos obliga, por otro lado y al mismo tiempo, a precisar toda su divergencia: porque la vanguardia de Aira no es ni la de Manuel Puig, ni la de la vanguardia estética y política de los años 70, ni la de las "estéticas de la negatividad" de la primera mitad de

los años 80. Ni la experimentación “pop” con los géneros menores y las formas del mal gusto, ni la estética de la transgresión impregnada de los saberes psiconalíticos, teóricos literarios y teóricos políticos de los 70 (Freud, Bataille, Marx, Artaud, Tel Quel), ni la ficción macedoniana de Ricardo Piglia ni la negatividad adorniana de Juan José Saer, sino: surrealismo, Duchamp, Roussel. De lo que podría inferirse, como una primera o inmediata comprobación: a la vez que impulsa una vuelta al relato, la literatura de Aira opera un cambio en *la biblioteca vanguardista* de la novela argentina contemporánea: *una singular vuelta a las vanguardias históricas* en el fin de siglo.⁵

¿Y qué podría significar, hoy, remontarse a las vanguardias históricas de principios de siglo? Esto es, ¿qué es lo que podría significar en el contexto de esa sensibilidad posmoderna que, tal como cristaliza en los años 70 y 80, se define precisamente por una rápida *disolución de la retórica vanguardista*?⁶ Porque en este sentido debe advertirse que si bien, como todo intento

⁵ Si bien el *Moreira* (1970), la primera novela que Aira publica, en 1975, “responde” al contexto inmediato de la vanguardia política de los 70 (están allí las consignas de la revolución política y la transgresión estética, y los saberes que la impregnan), desde *Ema la cautiva* (1978) la literatura de Aira adopta un perfil propio sustentado en premisas diferentes.

⁶ Es esta disolución de la retórica vanguardista -una máxima diseminación de las prácticas artísticas donde la misma idea de vanguardia se ha vuelto sospechosa- la que, según un extendido consenso crítico, singulariza nítidamente a la “sensibilidad” o “actitud” posmoderna por contraste con la modernidad. Andreas Huyssen sitúa esa disolución y, por lo tanto, la cristalización del posmodernismo “propriadamente dicho” (el paradigma que rige nuestra cultura contemporánea) en los años 70 y 80. Cf. Huyssen, Andreas: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1986. En el clásico y fundamental ensayo de 1984, “El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío” (en *Ensayos sobre el postmodernismo*. Bs.As.: Imago Mundi, 1991), Jameson sitúa el corte radical que marca el debilitamiento o extinción del movimiento modernista hacia fines de los años 50 y principios de los 60. El análisis de Jameson, que parte de una confrontación entre la obra de Van Gogh y la de Andy Warhol, no desarrolla, como Huyssen, la idea de una vinculación originaria del posmodernismo con la ambición de las vanguardias; subraya, en cambio, la mutación sustancial que se introduce en la esfera cultural desde los años 60. Expresión interna y superestructural de un nuevo estadio de la historia del modo de producción dominante (el nuevo espacio global del capital multinacional tardío), el posmodernismo es para Jameson la *lógica cultural dominante* de una era en la que la producción estética se ha integrado a la producción general de bienes y la propia esfera cultural ha sido sustancialmente transformada, y cuyos rasgos distintivos son los siguientes: el desvanecimiento de la antigua frontera entre la alta cultura y la llamada cultura de masas o comercial; una nueva superficialidad que se prolonga en toda una nueva cultura de la imagen o el simulacro; una mengua de los afectos que se traduce en el fin del concepto modernista de estilo personal; un consecuente debilitamiento de la historicidad que determina la predominancia de lo espacial y la estética del “pastiche”; la desdiferenciación de las esferas culturales; todo esto en relación con una tecnología abso-

neovanguardista, la vuelta de Aira no puede concebirse sino como intento de continuar “la tradición de la vanguardia”⁷, el gesto implícito en ella no es el de la reactualización de los años 60. No se trata aquí de la reactualización del ataque iconoclasta a la institución artística que signó a la cultura sesentista de la confrontación. Ni del revival pop de Duchamp en tanto precursor genealógico de la disolución de las nociones de estilo individual, obra maestra, autonomía artística.⁸ Tampoco, para situarnos en “nuestros años sesenta”, de ese ethos participatorio con que la vanguardia estética y política reafirmaba el nexo entre vanguardia y revolución (“la transgresión

lutamente nueva que constituye la corporización de un sistema económico internacional.

Aun cuando la discusión de la hipótesis del posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío exceda, ampliamente, los alcances de nuestra argumentación, tanto el ensayo de Jameson como el libro de Huyssen en el que el posmodernismo se concibe como una nueva sensibilidad cultural en las sociedades occidentales -un nuevo paradigma en el que modernismo, vanguardia, y cultura masiva han entrado en un nuevo set de relaciones mutuas y configuraciones discursivas-, serán nuestras referencias principales. En este sentido, y en función de la productividad de sus postulaciones para la contextualización de la narrativa argentina de los años 80, prescindiremos de la referencia a los clásicos ensayos de Jean-François Lyotard (*La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1984 [1979]) y Jürgen Habermas (“La modernidad: un proyecto inconcluso” en Foster, Hal (ed.): *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1986 [originalmente: “Modernidad vs. Posmodernidad” en *New German Critique*, Nº 22, invierno 1981]. Para una perspectiva histórica del concepto de posmodernismo, cf. Anderson, Perry: *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama, 2000.

⁷ Todo arte posterior a la vanguardia, dice Burger, ya no puede negar simplemente su carácter autónomo ni confiar en su efecto inmediato y, por lo tanto, todo intento neovanguardista es un intento de continuar la tradición de la vanguardia. Si bien “la vanguardia hoy ya es historia”, si bien el fracaso de las intenciones vanguardistas condujo a la restauración de la institución artística y de la categoría de obra, y a la institucionalización de la vanguardia como arte, lo cierto es que la vanguardia -cuyos efectos en la dinámica artística, como Burger lo advierte, serán difícilmente exagerables- se ha convertido en nuestra tradición: la tradición de lo nuevo, la tradición de la ruptura. Cf. Bürger, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ed. Península, 1987, pp. 113-116.

⁸ La contracultura de los años 60, dice Andreas Huyssen, transformó las nociones ideológicas heredadas acerca del estilo, la forma y la creatividad, la autonomía artística y la imaginación a la que por entonces el modernismo -tal como se había institucionalizado en la academia, en el museo, en el concierto, en los años 50- había sucumbido. Contra ese modernismo “clásico” y codificado, y mediante las estrategias del happening, del pop, del arte psicodélico, del rock pesado, del teatro alternativo en las calles, el posmodernismo de los 60 (porque “puede llamarse pop, dice Huyssen, a la escena en la cual se formó un concepto de lo postmoderno”) trató de revitalizar la herencia de la vanguardia europea -su radicalismo dirigido contra la institucionalización del arte como discurso de la hegemonía- dotándola de una forma americana en lo que podría llamarse el eje Duchamp-Cage-Warhol. En este sentido, y si bien debilitado en su eficacia por la inmediata cooptación del mercado, la rebelión vanguardista contra el gran arte, las tradiciones y su función hegemónica adquirió significado político y el posmodernismo americano de los años 60 puede ser visto como el capítulo final en la tradición de las vanguardias. (Cf. “Mapping the Postmodern” en *op. cit.*, pp. 188-195.)

literaria como revolución y la revolución política como transgresión”)⁹. Ni, para situarnos en un contexto más próximo, de esa exigencia (adorniana) de negatividad con que la vanguardia de Saer, desde los 70 y todavía en el fin de siglo, insiste en una forma de resistencia en la expresión.¹⁰

En otro sentido, y como introduciendo una fisura en la materia misma de la tradición -el tiempo-, la vuelta de Aira a las vanguardias se realiza al modo de una reinterpretación de su impulso bajo la forma de una singular *ficción histórica*. El surrealismo, dice Aira en 1996, sigue siendo en buena medida “nuestro predicamento” (*Alejandra Pizarnik*, p. 11); la época de la vanguardia, y se está refiriendo, en 1998, a su origen histórico en los años 20, es “nuestra época” (“La Nueva Escritura”, p. 169). Aira, podría decirse, habla *como si fuera un vanguardista*, se sitúa históricamente *como si fuera un vanguardista en los orígenes de la vanguardia*, en el momento mismo de su surgimiento o mientras dura su impulso original. Y es en este sentido que decimos que antes de establecer cuáles son los específicos procedimientos vanguardistas que pueden reconocerse en sus novelas -de lo que, por lo demás, hay más de un ejemplo- habrá que

⁹ En cuanto al movimiento politizador de la cultura argentina en los 60, véase especialmente Terán, Oscar: *Nuestros años sesenta*. Bs.As., Puntosur, 1991. En relación con la categoría de transgresión como articuladora de las relaciones entre los universos de las revoluciones políticas y literarias de los 60, cf. Ludmer, Josefina: “Una nota sobre la política deseante de los 60” en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Bs.As.: Ed. Sudamericana, 1988. En este sentido, expresa María Teresa Gramuglio: “Hacia fines de los sesenta estábamos convencidos de que la politización de la vanguardia -de la verdadera vanguardia, que vino a ser la expresión equivalente del *arte verdadero*- era un dato incontestable: la vanguardia estética formaba *parte* de la vanguardia política que orientaba la lucha por la revolución, y sólo estábamos dispuestos a reconocer como vanguardia a lo que se ajustara a ese canon”. En “Estética y política”, ed. cit.

¹⁰ Cuando hablamos de una exigencia adorniana de negatividad nos estamos refiriendo a la *utopía negativa* que en la *Teoría Estética* define al arte, su lugar incierto y crítico en la sociedad contemporánea. Así como la dialéctica negativa exige a la experiencia teórica una “negación tenaz” que no se positivice en cuanto negación ni se preste a sancionar lo existente, así exige a la experiencia artística el ser implacable en su renuncia a toda apariencia de reconciliación. La utopía que ella expresa y que es negación y crítica de lo existente no puede concretarse, positivizarse, ni siquiera en la forma negativa: “Sólo por medio de una absoluta negatividad puede el arte expresar lo inexpresable, la utopía” (p. 51) Y por la racionalidad de su construcción, por la tensión de la forma que articula, sin allanarlas, las contradicciones de la sociedad, esa *fuerza de expresión* se configura, ejemplarmente para Adorno, en la vanguardia de Schönberg, Klee, Picasso. Cf. Adorno, T.W: *Teoría Estética*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1983.

empezar por preguntar cuál es el sentido, o el efecto, histórico, de este gesto: de *la adopción de la perspectiva de la vanguardia como ficción*.

“La Nueva Escritura” (1998), su ensayo más orgánico en lo que hace a la postulación de una poética de vanguardia (su objeto es, específicamente, el procedimiento musical de John Cage), puede darnos un indicio.¹¹ Aira dice allí que el gran valor de las vanguardias históricas ha sido el de reactivar el proceso del arte desde cero cuando ese proceso se había obturado con su autonomización, esto es, cuando los artistas se habían profesionalizado, cuando los procedimientos tradicionales se presentaron como concluidos y el arte se había vuelto una mera producción de obras a cargo de quienes sabían y podían producirlas:

Cuando el arte ya estaba inventado y sólo quedaba seguir haciendo obras, el mito de la vanguardia vino a reponer la posibilidad de hacer el camino desde el origen (...) y el modo de hacerlo fue reponer el proceso allí donde se había entronizado el resultado. (pp. 165-167)

La intervención vanguardista es para Aira, ante todo, la estrategia con la que fue posible para el arte *empezar de nuevo*; la herramienta para ello, la *invención de procedimientos* que permitieran *seguir haciendo arte* con la misma facilidad de factura que tuvo en sus orígenes e independientemente de la consecución de las obras:

Los grandes artistas del siglo XX –dice Aira– no son los que hicieron obra, sino los que inventaron procedimientos para que las obras se hicieran solas, o no se hicieran. (p. 166)

En la poética de Aira, según se desprende de la lectura del conjunto de sus ensayos y según lo muestra aquí esta singular interpretación de las vanguardias, la categoría de *procedimiento* es central: siempre se trata de captar y de interpretar el procedimiento o el proceso en sí que define una obra, un género, un movimiento literario. Pero si en virtud de esta centralidad conferida a

¹¹ El ensayo se publicó por primera vez en *La Jornada Semanal*, de México, en 1998. Por segunda vez se publicó, en octubre de 2000, en el *Boletín/8* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Citamos aquí por esta edición.

la categoría del procedimiento, el remontarse de Aira a las vanguardias históricas pudiera entenderse –acorde con la ya clásica teoría de Bürger- como un remontarse a ese momento de autocrítica del arte en el que por primera vez el procedimiento es percibido, en su generalidad, *como procedimiento*¹², es preciso advertir que no se trata, aquí, estrictamente de la percepción del procedimiento ni del procedimiento como desautomatización de la percepción, en la medida en que no se trata, en la poética de Aira, de la vanguardia entendida como autocrítica de la institución arte sino antes bien de la vanguardia entendida, primordialmente, como *reinvención del proceso artístico*.¹³ Operando una singular transmutación de la negatividad en afirmación, o mejor elevando el impulso de negatividad propiamente vanguardista, más allá de sí mismo, hasta un poder de afirmar, la poética de Aira concibe a la intervención vanguardista según una inmediata potencia de afirmación.¹⁴ La de *devolverle* al arte aquello que es propiamente artístico, la de captar y recuperar, para el arte, aquello que le es inherente y esencial: *lo artístico del arte*, esto es, no la producción de arte (la consecución de los resultados) sino *el proceso puro de la invención*. Se trata, como se ve, de una cuestión de énfasis: de poner todo el acento no en la desacralización o en la autocrítica de la institución artística sino en el reencuentro del arte con aquello que lo definió –que lo impulsó- antes de su institucionalización. De ahí el carácter *mítico* que la perspectiva de Aira le acuerda a la operación histórica de las vanguardias: la operación se concibe como un

¹² Cf. Bürger, Peter: *op. cit.*, pp.56-58.

¹³ Nos estamos remitiendo, desde ya, a la tesis central de Peter Bürger: los movimientos históricos de vanguardia (en los que Bürger incluye al dadaísmo, al primer surrealismo y también a la vanguardia rusa posterior a la Revolución de Octubre) constituyen una autocrítica de la *institución arte* tal y como se ha formado en la sociedad burguesa: se dirige contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte y contra el status del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía. La protesta de la vanguardia, cuya meta es devolver el arte a la praxis vital, descubre la conexión entre autonomía y carencia de función social. Cf. *op. cit.*, pp.60-70.

¹⁴ La afirmación de Aira es una afirmación nietzscheana: efecto de una “suprema metamorfosis dionisiaca” que transforma la negación en poder de afirmación. Abordaremos este aspecto en el apartado siguiente. En relación con el sentido de la afirmación en Nietzsche, seguimos a Deleuze, Gilles: *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 1971.

retorno a los orígenes (la recuperación del impulso artístico primigenio que es pura potencia de invención) del que el arte -no el arte como institución sino el arte en el primordial, o en el inmediato, sentido del *hacer artístico*- extrae su renovado impulso de insistencia, de repetición.

Que esta recuperación de lo auténticamente artístico, sea visualizado además en la forma de una *revitalización* (“Cuando una civilización *envejece* –dice Aira- la alternativa es seguir haciendo obras o volver a inventar el arte”, p. 167), muestra que la intervención vanguardista es para Aira, antes que una ruptura o, mejor, en un más allá de la voluntad de negación, *un acto de supervivencia artística*. He aquí, podría decirse, la singular interpretación airiana del clásico *vitalismo vanguardista*¹⁵: transmutación de la autonomía en envejecimiento –o muerte- del arte, transmutación de la praxis vital en revitalización, transmutación del procedimiento en método de supervivencia. Todo el darwinismo airiano -que cristaliza en el surgimiento mismo de su obra: la lucha de la especie por la supervivencia que cuenta su primera novela, *Las ovejas* (1971)- tiene, aquí, su traducción formal: la creación, o adopción, de procedimientos con los que asegurar al arte una forma de supervivencia.

Sucede además que en la literatura de Aira procedimiento y supervivencia son, precisamente, las dos figuras centrales que dan materia y forma a sus historias. Desde Duval, que en sus ensoñaciones melancólicas en el desierto imagina una máquina que pudiera trabajar con el sistema respiratorio, desde el coronel Espina que en el fuerte de Azul instaura un inusitado procedimiento financiero de su invención, desde Ema que en el criadero de faisanes pone a funcionar novedosos procedimientos genéticos, los personajes de César Aira son inventores: inventan, descubren, desarrollan métodos. Así, los múltiples mecanismos que idea Lu Hsin en las más varia-

¹⁵ Esto es, de la íntima conexión que la vanguardia estableció entre arte y vida: la organización, a partir del arte, de una *nueva praxis vital* en la que el arte sería transformado y conservado y en la que la práctica recuperaría la experiencia estética del esteticismo. Cf. Bürger, Peter: *op. cit.*, pp. 101-104.

das áreas del arte y de la ciencia (*Una novela china*), el método de la expresión que Norma Traversini quiere enseñar en su taller pero también el método del alfiler y el stencil con el que escribe su volante en el Pumper (*El volante*), el procedimiento para escribir un libro bueno que inventa el narrador de *El llanto*, la máquina de hacer ruidos que inventa Piñeyro en *La mendiga* o el mecanismo del Hilo de Macuto que descubre César Aira en *El congreso de literatura*. En la forma improvisada del bricolage (como el paleomóvil de Ramón Siffoni en *La costurera y el viento* o los métodos musicales de Rosa, la mendiga), o en la forma secreta del experimento científico para dominar el mundo (como los del Sabio Loco en *Embalse* o en *El Congreso*), los personajes y los narradores de Aira inventan, al modo surrealista y al modo rousseliano, recetas y procedimientos: recetas que llegan a la irrisión en ese manual de autoayuda que es *La serpiente*, procedimientos que se convierten en objeto del relato en ese manual de procedimientos artísticos que es *La trompeta de mimbre*. Se trata, siempre, de recetas de *cómo hacerlo*. Sólo que las recetas son únicas e inejemplares, como la de la cura milagrosa que el Dr. Aira pone en marcha por primera y única vez (*Las curas milagrosas del Dr. Aira*), o los métodos son directamente imposibles, como el engorroso método de la aguja de Norma Traversini (*El volante*), o los procedimientos dejan de operar, como los ideados por Lu Hsin, justamente allí donde podrían haber llegado a su máxima expresión y funcionalidad (*Una novela china*). Impráctico, inejemplar, y a destiempo—lo definen una inadecuación y un desfasaje temporal en relación con el resultado— el procedimiento en Aira siempre es *anacrónico*, y funciona, como en Roussel, al modo de un testamento.¹⁶

¹⁶ Cf. Roussel, Raymond: *Cómo escribí algunos libros míos*. Barcelona: Tusquets, 1973, p.25: “Siempre tuve el propósito de explicar de qué modo había escrito algunos libros míos. Se trata de un procedimiento muy peculiar. Y en mi opinión tengo el deber de revelarlo, ya que me parece que tal vez los escritores del futuro podrían usarlo con provecho”. En relación con *Cómo escribí algunos libros míos* como el libro “póstumo y secreto” y, en este sentido, como el elemento último e indispensable del lenguaje de Roussel, véase Foucault, Michel: *Raymond Roussel*. Bs.As.: Siglo XXI, 1973, en especial el primer capítulo “El umbral y la llave”.

Pero éste, el del anacronismo, es uno de los aspectos del procedimiento. El otro, fundamental, es el de su *automatismo*. “El procedimiento definitivo - dice Aira en su “Ars Narrativa”- sería el que permitiera hacer arte automáticamente”. Si la adopción del procedimiento es lo que, con clásico sentido vanguardista, permitiría “salir al fin de la individualidad: el talento, la inspiración, las intenciones, los recuerdos”, para que el arte, como lo quería Lautréamont, “sea hecho por todos, no por uno”, su puesta en marcha es también lo que asegura un *efecto de continuidad*. Así lo demuestran las fábulas de *La trompeta de mimbre*: el procedimiento es ante todo un mecanismo automático, continuo, con el que seguir haciendo arte, indefinidamente, sin interrupción.

Y es de este anacronismo y de este impulso de continuo que está hecha, esencialmente, la experiencia narrativa de César Aira bajo la forma de una *experiencia de supervivencia*. La supervivencia, que define las historias de Aira desde el origen –en los dos primeros textos, *Las ovejas* (1971) y *Moreira* (1972), la anécdota gira en torno a la supervivencia: la supervivencia de la especie, la supervivencia mítica del héroe-, es, en las más variadas formas, la materia del relato. No hay, prácticamente, en la literatura de Aira, historias cuyo objeto último no sea, de uno u otro modo, sino un método o un deseo de supervivencia: cómo recuperar la juventud (recuérdese *La serpiente*, pero también el final de *El vestido rosa* o de *Una novela china*), cómo sobrevivir a la catástrofe, a la muerte o al fin del mundo (léase *Embalse*, *La guerra de los gimnasios*, *Los misterios de Rosario*, *El bautismo*, *El Congreso*), cómo empezar o volver a vivir (piénsese en *El llanto* y el Comienzo de la Vida Nueva, o en el vitalio rousseliano de las máquinas de *El volante*).

Y en un paso más allá –Aira diría: en el pasaje del contenido a la forma- la supervivencia determina a su vez la génesis y la experiencia misma del relato. Volvamos a la cita con la que abrimos esta introducción. El pasaje, que se encuentra en *Cómo me hice monja* –entre paréntesis, el primer relato que Aira escribe en primera persona en la forma, por lo demás, de una ficción

autobiográfica contada en la voz de una niña-, lo tiene todo, literalmente, de un *pasaje* definitivo, de un cambio de nivel consustancial al mecanismo mismo de la creación: en el paroxismo de la fiebre, y después de la “disolución corporal” producto de la “gran marea de intoxicaciones letales que ese año barría a la Argentina”, la proliferación abigarrada de las historias se desata en pleno trance de supervivencia. “Sobreviví, pude contar el cuento”, dice la niña César Aira: he aquí, podría decirse, el nudo mismo de la ficción airiana, la determinación formal según la cual *contar el cuento* –mejor: *poder contar el cuento*- tiene que ver menos con la recuperación de la amenidad narrativa que con el modo en que el escritor figura –y vive- su propio fin del mundo. El frenesí inventivo es, en la literatura de Aira, un *efecto de supervivencia*. El relato, *su forma*.

Es en este sentido, según lo entiendo, que habría que leer la declaración inaugural de su “Ars Narrativa”(1993):

En mi caso se trata menos de un arte de la narración que de un arte a secas. Nunca me importó relatar, ni en general hacer nada que espere el lector: mis libros son novelas por accidente; aproveché el azar histórico de que en nuestro tiempo la palabra “novela” es un passepartout que lo cubre casi todo. Mi ideal son libros como *La temporada en el infierno*, los *Cantos de Maldoror*, la *Divina Comedia* o el *Libro de la Almohada*, a todos los cuales no tenemos inconvenientes en rotular “novelas” hoy en día. (p.1)

Considerado literalmente, el pasaje –que abre nada menos que el “Ars Narrativa”- no haría más que desacreditar nuestra hipótesis central, si no fuera porque en la literatura de Aira la vuelta al relato tiene menos que ver con la recuperación de estrategias de seducción narrativa que con haber encontrado en el relato, y más específicamente en la novela, *el mejor método para seguir escribiendo*:

Mi modo de vivir y de escribir se ha ajustado siempre a ese denigrado procedimiento de la huida hacia delante. Eso es una fatalidad de carácter, a la que me resigné hace mucho, y sucede que en la novela encontré su medio perfecto. Con la novela, 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. (p. 1, subrayado en el original)

Si el delirio de invención es efecto de supervivencia, la novela es entonces la mejor herramienta para dar forma a ese impulso del continuo.

De ahí que la vuelta al (del) relato sea indisociable de la recuperación anacrónica de las vanguardias históricas, de su mito de origen. Mi hipótesis es que la vuelta al relato es, en la literatura de Aira, el efecto de una interrogación que el conjunto de su obra formula desde un punto de vista que define y asume *como si fuera un punto de vista vanguardista: cómo seguir haciendo arte cuando el arte ya ha sido hecho*. En la repetición de esta interrogación histórica –la que atraviesa al arte, por lo demás, todo a lo largo del siglo XX: ¿cómo es posible el arte hoy?–, la literatura de Aira se constituye como un *gesto vanguardista* que convierte al relato (la vuelta al relato pero también la vuelta del relato: su periódica recurrencia, su proliferación) en *un acto de supervivencia artística*. Una experiencia de anacronismo con todo lo de melancolía y de euforia que hay en la adopción de lo póstumo como punto de vista (*¿cómo seguir escribiendo después del final?*) y el relanzamiento hacia el futuro del impulso vanguardista (*¿cómo volver a empezar?*).

Doble impulso que determina, desde el punto de vista de los procedimientos, la centralidad que la poética de Aira le confiere al *ready-made* –en tanto incorporación del tiempo en la idea de lo *ya hecho*– y a la *escritura automática* –en tanto *alusión* a la facilidad o a la potencia para *seguir escribiendo*.¹⁷

Doble impulso que es índice de la instauración de una relación transfigurada con el tiempo y que la literatura de Aira traduce, formalmente, en sus dos figuras centrales y constitutivas: la

¹⁷ Así, por ejemplo, la facilidad de Osvaldo para escribir –esa alusión a lo perfecto de verdad que escapa al trabajo– es “una suerte de escritura automática” (“Prólogo” a Lamborghini, Osvaldo: *Novelas y cuentos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998, p. 14), y el impulso inventivo de Copi según el cual basta imaginarse un posible desarrollo de la novela para que ya esté sucediendo, es “su aproximación a la escritura automática” (*Copi*, p. 45). La singular adopción de la escritura automática –el procedimiento del surrealismo– articula medularmente las hipótesis de *Alejandra Pizarnik*. La interpretación a partir del procedimiento del ready-made que para Aira es “el modelo de todo el arte del siglo XX, que es experimento de arte” está en la base de “Exotismo”, “Kafka, Duchamp” y “La innovación”.

figuración del *Final* –la catástrofe, el Fin del Mundo- y la figuración del *Comienzo* –los nacimientos, la génesis-. De un lado, *la poética de la catástrofe* (y con esto me refiero a esa precipitación en el desenlace, a esa urgencia del relato que siempre es urgencia por llegar al final) es la forma extrema en que la literatura de Aira figura *la inminencia del fin*. Del otro, *la fábula del exotismo* –entendida en función del relato de viajes y su operación inherente: la traducción- y el *uso de los géneros* –entendido en el sentido de una inmediata conexión de la novela con *lo novelesco*- son las variantes *genealógicas* del continuo: convierten al nacimiento de la ficción en la aventura fundamental de la narración.

Como se ve, se trata esencialmente de la construcción de una ficción que la literatura de Aira acomete mediante la *adopción* de un punto de vista, histórico y formal. En principio, *una ficción de vanguardia*: ficción que se constituye en la adopción de su punto de vista histórico (una ficción del fin) y en la repetición de su mito de reactivación (ficción del recomienzo). Y en este contexto -porque es la adopción del punto de vista la que determina la forma-, *la ficción del relato* que Aira inventa para dar forma a su intervención: la adopción de la novela como método de supervivencia artística.¹⁸

¹⁸ La postulación de una ficción de recomienzo después de (una ficción) del fin puede aparecer, en principio, como una invocación de la tesis de Arthur Danto sobre “el fin del arte”, sobre el Pop como arte después del fin del arte. Entendido como un colapso de las grandes narrativas del arte occidental -principalmente como el final de la narrativa “modernista” de Clement Greenberg que consistió en establecer las condiciones identificatorias (esenciales y delimitativas) del arte, en describir la dinámica de la pintura moderna como una progresión por sucesivas depuraciones hacia las condiciones materiales del medio (hacia la pureza de la superficie plana, la forma y el color)- el Pop Art significa para Danto el fin del arte en la medida en que supone el reconocimiento de que la obra de arte no tiene que *ser* de ninguna manera específica, de que ya no existe un linde de la historia para que las obras de arte queden fuera de ellas, y en la medida en que inaugura la época de mayor libertad que el arte ha conocido, una entropía post-histórica donde “todo es posible”, donde “todo puede ser arte”. Cf. Danto, Arthur: *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós, 1999, p.127, p.139. Según lo estamos proponiendo, la ficción histórica de Aira no se corresponde con el Pop y el arte contemporáneo entendido como arte después del fin del arte en la medida en que la ficción no se concibe como una orientación hacia el programa de impersonalidad del pop, hacia la destrucción del aura que garantiza el carácter único y auténtico de la obra (veremos esto especialmente en el capítulo IV), sino como un remontarse del arte a sus orígenes, a su primordial e inmediata condición de “hacer artístico”, a lo que Aira llama “el proceso puro de la invención.”

II.

Ahora bien, ¿cómo sostener la articulación entre una vuelta al relato –entendida en el sentido de un impulso de continuo y una potencia de afirmación- y una vuelta a las vanguardias históricas, cuando las vanguardias se definen, por el contrario, como poéticas de la discontinuidad –de la fragmentación- y poéticas de la negatividad –de la ruptura?¹⁹ Según lo entiendo, la clave de la operación está en la singular interpretación que, mediante un mecanismo que le es propio y que la define, la literatura de Aira hace, en este caso, de la estética vanguardista: una transmutación –al nivel de las operaciones formales y al nivel del impulso ético que la anima- de la negatividad en *afirmación*. La huella de esa negatividad –porque no se trata, simplemente, de afirmar en lugar de negar sino de elevar la negación más allá de sí misma hasta un poder de afirmar- queda en el continuo como experiencia de lo diferencial.

¿Cuál es, entonces, la forma del continuo en la que se sustenta la recuperación de una potencia narrativa para el relato? Diremos –y procuraremos demostrarlo en el desarrollo de la tesis- que no se trata de una simple continuidad en el sentido de una mera sucesión –aunque mucho de esto haya en la superficie del relato- sino de la puesta en marcha de un procedimiento en el que se implican, como las dos caras de un pliegue, dos movimientos simultáneos. Que estructurándose en torno a una desarticulación originaria (desarticulación de la historia, del punto de vista del relato, de la lógica temporal), la *trama del continuo* (en la forma de “un hilo que no se corta un instante” y en la que “todo está encadenado”, *Copi*, p. 27) opera en dos sentidos. Por una parte, como *impulso del relato hacia adelante*: es la vuelta *al* impulso primigenio del relato que es puro impulso de continuación (“El relato –dice Aira- empieza siendo eso en la civilización:

¹⁹ La conexión que va a establecerse entre la escritura automática y una exigencia de continuidad –dice Blanchot- es sólo parte de una ideología de lo continuo de la que el surrealismo –que es esencialmente la experiencia de la discontinuidad del encuentro, del intervalo que abre la irrupción del azar- es menos responsable que víctima. Cf. “El mañana jugador” en *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Avila, 1974, pp.630-631.

qué pasa después. Y después” y su única función es la de no interrumpirse. Cf. *Copi* p. 16, p. 36). Impulso de continuación que en Aira es indisociable de una *velocidad de aceleración* que se manifiesta, ya sea visiblemente en la rápida sucesión de los acontecimientos, ya sea invisiblemente en súbitas metamorfosis tan definitivas como imperceptibles. Por otra parte, y como efecto de esa velocidad que en su aceleración lo cambia todo de naturaleza, la trama del continuo opera, a su vez, como el acto de un *pasaje* o de un *salto* que, al producirse entre niveles heterogéneos (entre dos historias, entre el pasado de la invención y el presente del relato, entre puntos de vista divergentes o entre velocidades discontinuas), convierte al relato en el espacio –mejor: en el *acto-* de una transfiguración: es la vuelta *del* relato como *torsión* de las perspectivas, el relato como un *giro* al cabo del cual –como si hubiéramos pasado a través del Vidrio-prisma de Duchamp– las perspectivas se han dado vuelta y todo es visto al otro lado del espejo.²⁰ Tramándose entonces en la desarticulación de los planos y la torsión de las perspectivas, la historia se despliega hasta su conclusión (porque los relatos de Aira *terminan*, como historias completas y acabadas) e inmediatamente (porque el impulso del continuo es un impulso a seguir hacia adelante) otra historia, por completo nueva, tiene lugar.

De esta forma, entre la precipitación hacia el final y el impulso de continuación y renovación, la literatura de Aira inventa, en cada una de sus novelas pero también en el pasaje de una obra a otra, una forma, inédita en el contexto de la narrativa argentina contemporánea, de responder a la pregunta por la forma y la función del relato. Inédita, podríamos decir, en la exacta medida en que, más que inventar otra solución, transfigura la forma misma de la interrogación

²⁰ La ventana, el cristal y la transparencia, la “vuelta al mundo” y “el gran círculo”, son, como lo veremos más adelante, elementos constitutivos del relato en Aira: sus puntos de inflexión, sus puntos de pliegue. Sobre el “principio general del gozne” y el efecto de torsión de las perspectivas que rige en el sistema de Duchamp, véase Paz, Octavio: *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. México: Ediciones Era, 1973. Aludimos también aquí al Acontecimiento que, según Deleuze, está en el centro de *Al otro lado del espejo* de Carroll: el pasaje a través de la frontera del sentido en la que todo cambia de naturaleza. Véase *Lógica del sentido*. Bs.As.: Paidós, 1989, en especial la serie “De los efectos de superficie”.

que articula la reflexión narrativa de los años 80: la pregunta de Aira -y hay que decir que la autorreflexión sobre el hecho literario se trama, también aquí, en la forma misma del relato- no es exactamente “¿Cómo narrar?” -aquella en la que insiste la literatura de Juan José Saer- ni “¿Hay una historia?” -la que abre, fundando en los 80 toda una política del relato, *Respiración artificial* de Ricardo Piglia- sino más estrictamente cómo *seguir* en el relato hasta su fin y cómo *seguir* escribiendo después del final. En este sentido, la vuelta al (del) relato en la literatura de Aira diverge por completo de la *reflexión narrativa* de Juan José Saer: indisociable de un impulso irrefrenable hacia delante -y en este sentido, siempre, *irreversible*- la *vuelta* de Aira no tiene jamás el sentido de una marcha hacia atrás como borramiento, corrección y reescritura (siempre que signifique reversibilidad será en el sentido de una torsión de la perspectiva); tampoco, el sentido de una vuelta sobre la narración como efecto de la imposibilidad de aprehender el mundo en la escritura, de narrar la percepción.²¹ Diverge también, y absolutamente, de la *máquina narrativa* de Ricardo Piglia: indisociable de una poética del olvido que, en lugar de hacer retroceder al relato por el camino del significado (la interpretación) y la memoria (el archivo), impulsa a una transfiguración continua del sentido, la multiplicación de las historias en Aira es todo lo contrario de una proliferación “paranoica” de los relatos como efecto del “delirio de la interpretación”.²²

²¹ Fundada en la negación y en una experiencia de incertidumbre en relación con las posibilidades de la percepción para aprehender lo real, la *vuelta del relato* funciona en la construcción narrativa de Saer -y la crítica lo ha señalado reiteradamente- al modo de una reflexión de la obra sobre su propio hacerse -más específicamente, entonces, una vuelta *sobre* el relato- que, a la vez que pone en escena el mismo acto de escribir (escribir-borrar/corregir-reescribir) opera una progresiva reducción de la anécdota: *volver a narrar*, de modo sistemático y circular, una misma y única historia es la forma en que la narración de Saer experimenta la imposibilidad de aprehender el acontecimiento o el mundo, el reiterado fracaso en el empeño por representarlo. Para este aspecto de la obra de Saer, véanse en especial: Stern, Mirta: “Juan José Saer: construcción y teoría de la ficción narrativa” en *Hispanamérica*, Año XIII, n° 37, 1984; Gramuglio, María Teresa: “El lugar de Saer” en *Juan José Saer por Juan José Saer*. Bs.As.: Ed. Celtia, 1986; Sarlo, Beatriz: “Narrar la percepción” en *Punto de Vista*, Año III, N°10, 1980; Jitrik, Noé: “Entre el corte y la continuidad. Hacia una escritura crítica (sobre *El limonero real*)” en *Revista Iberoamericana*, n° 102-103, 1978; Montaldo, Graciela: *El limonero real*. Bs.As.: Hachette, 1986; Dalmaroni, Miguel y Merbilhaá, Margarita: “Un azar convertido en don: Juan José Saer y el relato de la percepción” en Jitrik, Noé: *Historia Crítica de la literatura argentina*, Tomo II, ed. cit.

²² *La ciudad ausente* -dice Jorge Panesi- acecha, busca e investiga una máquina de narrar que “funciona según los protocolos del delirio paranoico. Piglia sugiere que no solamente la Historia produce

Ni reescritura, ni ficción paranoica, en la literatura de Aira hay un optimismo inherente al relato —el que se deriva del relato como experiencia de supervivencia— que se traduce en un impulso de continuo y en una voluntad de afirmación: *poder contar el cuento*.

Desde este singular punto de vista afirmativo que instaura la literatura de Aira, cobra toda su dimensión la confrontación de su vuelta al relato con los programas narrativos de Juan José Saer y Ricardo Piglia. En la medida en que es en torno al diverso lugar y al diverso valor que le acuerdan a la negación o a la afirmación en tanto impulsos —“motores”, desencadenantes— de la narración que estas literaturas debaten, tácitamente, en el contexto de la narrativa argentina contemporánea, sobre la *ética (literaria) del relato*.

Saer y Piglia —se dijo en una reciente discusión propiciada por la revista *Punto de Vista* y como aludiendo a un juicio ampliamente compartido— son hoy *los nombres del consenso*. Esto es, los nombres que condensan, magistral o ejemplarmente, los valores (literarios, éticos, políticos) que hoy se han vuelto hegemónicos en el campo de la narrativa argentina de las dos últimas dé-

delirios sino que la máquina de narrar literaria compite con estos delirios y que forma con ellos unos injertos maquínicos en los que la alucinación es la ley.” En inmediata conexión con el núcleo de la sociedad —el poder como máquina perversa y ficcional—, la máquina literaria desata un vértigo narrativo que, construido en la tensión entre amenaza y delirio ininterpretativo —entre complot y desciframiento— no hace más que multiplicar los relatos al infinito y decir que no hay nada fuera de la ficción. (Cf. Panesi, Jorge: “Las voces del delirio”. *Primer plano*, 14 de junio de 1992.) Para los principios de la ficción paranoica, véase Piglia, Ricardo: “La ficción paranoica” en *Clarín. Cultura y Nación*, 10 octubre 1991. Que este vértigo de la ficción que se traduce en un vértigo narrativo no tiene el mismo sentido que el frenesí inventivo airiano puede advertirse en el sentido inmediatamente político que adopta en *La ciudad ausente* (Bs.As.: Ed. Sudamericana, 1992): porque la multiplicación del relato al infinito es aquí, frente a la máquina ficcional del Estado, una estrategia de *conservación de la memoria* (véase, por ejemplo, el capítulo “El Museo”); y la reproducción de los relatos, una estrategia de *resistencia* y una *máquina de defensa femenina* (véase el capítulo “En la orilla”).

En directa relación con el valor de la memoria y el impulso de la interpretación, la forma del *archivo* es el modelo del relato que *Respiración artificial* (Bs.As.: Ed. Pomaire, 1980) adopta de la historia (del relato de la Historia): “Se trata —dice Piglia— de la tensión entre materiales diferentes que conviven enlazados por un centro que es justamente lo que hay que reconstruir: como una novela policial en la que nunca se sabe del todo cuál es el enigma a descifrar”. Cf. Piglia, Ricardo: “Novela y utopía” en *Crítica y ficción*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1986, p. 68. Para la metáfora del archivo en *Respiración artificial* como utopía —como instauración de un futuro racional y recuperación de las raíces históricas de lo posible—, cf. Sazbón, José: “La reflexión literaria” en *Punto de Vista*, Año IV, N°11, marzo-junio 1981.

casas.²³ Más allá de que acordemos o no con el efecto de nivelación que produce entre ambas literaturas, la postulación del par Saer-Piglia funciona aquí para nosotros en la medida en que es el propio punto de vista instaurado por la literatura de Aira el que confirma el *diálogo* central que ambas literaturas han venido sosteniendo al convertirlas, a ambas, en el contexto inmediato con el cual antagonizar.

En un principio, ese antagonismo se expresó de un modo explícito. En una temprana nota que publicó en la revista *Vigencia* en 1981 (“Novela argentina: nada más que una idea”) y en la que se ocupaba de hacer el diagnóstico de la novela argentina actual como “una especie raquítica y malograda”, empobrecida por “el uso oportunista de los sentidos sobre los que vive una sociedad en un momento histórico dado”, Aira trazaba un panorama que iba desde *Como en la guerra* (1977) de Luisa Valenzuela hasta *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1979) de Jorge Asís, y en el que incluía a *Respiración artificial* de Ricardo Piglia para definirla, directamente, como “una de las peores novelas de su generación”: la sordidez profesional, la escritura vigilada hasta la aridez, la saturación de la novela con los saberes y los juicios del autor –saturación del saber que, para Aira, aniquila la ficción– están en la base de la falla de Piglia; falla que, no obstante, para Aira es paradigmática de la falta de talento –de la falta de auténtica pasión por la lite-

²³ Desde mediados de los años ochenta, esa red de lecturas y juicios valorativos que construyen las intervenciones de la crítica, del periodismo cultural, de los propios escritores, ha venido situando a las literaturas de Saer y de Piglia como literaturas *en diálogo*. Así, encuentros públicos de ambos escritores – como los propiciados por la Universidad del Litoral en 1986 y 1993, y que resultaron en el libro *Diálogos* (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1995); entrevistas conjuntas y reseñas simultáneas en los suplementos culturales; interpretaciones críticas que las vinculan estrechamente: por ejemplo, el señalamiento de *Nadie nada nunca* y de *Respiración artificial*, ambas publicadas en 1980, como textos emblemáticos de las líneas caracterizadoras de la literatura del período. (Véase Gramuglio, María Teresa: “La genealogía de lo nuevo”, art.cit.; Sarlo: “Política, ideología y figuración literaria”, art.cit.) El reciente debate que mantuvieron Beatriz Sarlo, María Teresa Gramuglio, Matilde Sánchez y Martín Prieto en *Punto de Vista* confirma la centralidad de estos nombres en el sistema literario argentino contemporáneo. La pregunta inicial de Sarlo es, precisamente: después de la marca Borges, de la marca Cortázar, ¿puede pensarse en una marca Puig, o una marca Saer, o una marca Piglia? La expresión –“Saer y Piglia como los nombres del consenso”– es de Matilde Sánchez; también es Sánchez la que trae el nombre de Aira a la discusión y para pensarlo en confrontación con los nombres de Piglia y de Saer. (Ver Gramuglio, María Teresa y otros: “Literatura, mercado y crítica. Un debate”. *Punto de Vista*, Año XXIII, N° 66, abril 2000.)

ratura y la falta de riesgo- en la narrativa argentina contemporánea.²⁴ La nota se cerraba con la alusión a Puig, Saer, Peyceré y Lamborghini como a los únicos “buenos novelistas” en los que cabía cifrar una esperanza para el futuro. Sobre Puig y Lamborghini, Aira escribió *a la muerte del autor*: así, el prólogo que escribe para la edición póstuma de *Novelas y cuentos* de 1988; el ensayo sobre el arte narrativo de Puig que publicó en 1991 (“El sultán”). Sobre Saer, en cambio, publicó en 1987 una nota en *El Porteño* (“Zona peligrosa”) en la que, en el revés del elogio (la valoración que Aira hace de la obra de Saer hace que su relación no haya sido nunca la que de entrada estableció, irremisiblemente, con Piglia), se escondía la irónica desaprobación a una obra “bien hecha” aunque construida a salvo del riesgo, con la perfección de un “taller”.²⁵

Pero si Aira es el anti-Saer y el anti-Piglia no lo es sólo porque explícita o indirectamente haya confrontado con sus proyectos literarios sino porque su literatura, más allá de la virulencia o la ironía de la confrontación, viene a refutar *la estética y la ética de la negatividad* que estas literaturas postulan. Negatividad que -como una específica herencia de la vanguardia de los 60- se ha convertido en el valor canónico del sistema literario argentino contemporáneo. Valor canónico: esto es, aquí, forma que circula como un valor *representativo* -naturalizado, institucionalizado- en los debates contemporáneos sobre el poder de la literatura y la función del escritor.²⁶

²⁴ No deja de ser interesante observar que la nota fue publicada en agosto de 1981: hasta el momento Aira había publicado solamente *Moreira*, en 1975; *Enma* aparecería recién dos meses después, en la misma editorial de la revista *Vigencia*, la Universidad de Belgrano. En la entrevista que le hizo la revista *Pie de página* en 1982, Aira ratifica su antagonismo: “La gran influencia de los novelistas recientes, de Asís a Piglia, ida y vuelta, es Sábato: ese gesto de ciudadano responsable, de hombre serio, entre cura y cana”. (Cf. Castro, Alberto: “Yo nunca usaría la literatura para pasar por una buena persona”. *Pie de página*, N°1, Primavera 1982, p. 3.)

²⁵ En el capítulo cuatro veremos que, según la lógica de la “novela del artista” uno de los efectos de escribir sobre un escritor *mientras vive* es justamente el de privarlo de su categoría de maestro para convertirlo en objeto de confrontación.

²⁶ La cuestión del canon no es nuestro objeto. Nos limitamos aquí a la implementación de la noción de *canon* como formación histórica de valores *representativos*, como naturalización de valores, formas y sentidos, en un contexto *institucional* (históricamente variable) que asegure su *reproducción*. Cf. Guillory, John: “Canon” en Lentricchia, Frank: *Critical Terms for Literary Study*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1990. Para la noción de canon ligada a la noción de “oficialidad” y “tradicción” en su confrontación con lo “marginal”, véase Jitrik, Noé: “Canónica, regulatoria y transgresiva” en Cella, Susana (comp.): *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Bs.As.: Losada, 1998. Para la

La poética de la negatividad como una máxima exigencia a un tiempo formal y ética - negatividad que se expresa en la tensión de la forma y en la que el arte cifra toda su fuerza de resistencia a las formas estatuidas, al asedio de las ideologías y de la industria cultural- define, medularmente el proyecto narrativo de Saer. De esa “exploración de la negatividad” que sostiene con tenacidad adorniana, Saer deriva para el arte de la narración una poética “antinovelesca” – porque la narración, entendida primordialmente como un “modo de relación del hombre con el mundo”, exige hoy, para Saer, una sustracción a las convenciones del género- y una moral del fracaso -en el desmigajamiento del relato, dice Saer, está el punto más alto de la tradición narrativa del siglo XX: Joyce, Proust, Kafka, Sarraute, Bernard, Di Benedetto.²⁷ Si este programa se concibe como insertándose en la tradición de la vanguardia (para Saer, “la tradición de la ruptura”) y, por esto mismo, como oponiéndose con intransigencia a la “sensibilidad posmoderna” - toda vez que por posmodernismo se entienda un aflojamiento de la tensión de las formas, una reacción a la ruptura, un optimismo superficial-²⁸, la atracción por los materiales y las formas de

noción de canon en su relación más estrecha con la noción de “tradición” y su vínculo con la literatura nacional, véase Rosa, Nicolás: “Liturgias y profanaciones” en *Usos de la literatura*. Valencia: Universitat de Valencia, Tirant le blanch libros, 1999.

²⁷ “El único modo posible para el novelista de rescatar la novela consiste –dice Saer- en abstenerse de escribirlas. En las principales obras de la narrativa occidental del siglo XX (Proust, Joyce, Kafka, Musil, Svevo, Woolf, Faulkner, Pavese, Beckett) la principal propuesta formal es rechazar lo habitualmente considerado como novelístico y novelesco, integrando por el contrario a la dimensión de la novela todo aquello que el academicismo determina de antemano como *no novelable*. El objetivo principal de estos novelistas ha sido antes que nada *no escribir novelas*.” Cf. Saer, Juan José: “La novela” (1981) en *El concepto de ficción*. Bs.As.: Ariel, 1997, p. 130. Ver también “Literatura y crisis argentina”(1982), “Narrathon”(1973), “Una literatura sin atributos”(1980) y “Borges novelista”(1981), en *El concepto de ficción*, ed.cit., y “La narración-objeto” en *La narración objeto*. Bs.As.: Seix Barral, 1999.

En relación con la tensión entre negatividad y afirmación en Saer, véase Dalmaroni, Miguel y Merbilhaá, Margarita: art. cit. Dalmaroni y Merbilhaá sostienen –en principio contrariamente a lo que aquí postulamos- que es la misma desconfianza de Saer en la representación la que “engendra una productividad narrativa virtualmente incesante, cuya persistencia tiene un inevitable carácter afirmativo y autoafirmativo” (p.329), que “la constatación repetida del fracaso del empeño narrativo no da lugar a su cierre sino que funciona como motivación de la continuidad del relato, que no cesa.” (p.331). La formulación nos interesa especialmente en la medida en que permite dar cuenta de la pulsión narrativa en Saer; lo que no quita, sin embargo –y como los mismos autores lo precisan- que esa pulsión esté en constante tensión con una reiterada constatación de la imposibilidad de representar el mundo, y que –como lo postulamos aquí- esa reiterada constatación sea efecto de una primera exigencia de negatividad.

²⁸ La sensibilidad de Saer puede considerarse como muy próxima, por ejemplo, a la de Clement

la cultura masiva y los linajes de “baja” procedencia, por la estética de la mezcla y los estilos híbridos, por el procedimiento de las citas y el entrecruzamiento entre crítica y ficción, son en cambio los signos de una “estética posmoderna” que, por lo menos en principio, permitirían situar al programa de Piglia por contraste con el de Saer.²⁹ La distancia entre, por un lado, una estética de la narración resistente a la novela, y, por otro, una poética centrada en las posibilidades del género -de los géneros: la novela, el relato policial, el cuento- y en una fascinación por el arte del relato en su más clásico sentido (por sus leyes de construcción, por la perfección y el acabamiento de su forma)³⁰ reforzaría la confrontación. Los vínculos, sin embargo, pueden restablecerse enseguida –y decir entonces, si bien esquemáticamente, que la distancia que hay entre Saer y Piglia podría corresponderse con la que va de Adorno a Benjamin- cuando se advierte que el posmodernismo de Piglia debe entenderse en el sentido en que Hal Foster habla de un *posmodernismo de resistencia*: una deconstrucción crítica –esto es, política- de la tradición, de los códigos culturales, del orden de las representaciones; una práctica de resistencia que procura conservar –adecuándolo a los límites del mundo actual- el compromiso negativo que la modernidad

Greenberg cuando en 1980 resiste al posmodernismo como un renovado deseo de relajación, como una corrupción de los estándares estéticos y un modo de justificar la preferencia por un arte menos exigente, como la intrusión del mal gusto comercial que, disfrazado de avance sofisticado, desafía la integridad del arte que tuvo su auténtica cumbre en el Modernismo. (Cf. *The Notion of Post-Modern*. Sydney: Bloxham and Chambers, 1980). O a la de Raymond Williams cuando a fines de la década del 80 enfatiza la importancia histórica y política del movimiento moderno, desde sus primeras agitaciones hasta las formas más extremas de la vanguardia, e insiste en la necesidad de escapar a la fijeza y a la banalidad a la que el posmodernismo, sucumbiendo a los imperativos de la interacción comercial, redujo sus innovaciones radicales. Cf. *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Bs. As.: Manantial, 1997, en especial los ensayos “La política de la vanguardia” (1988) y “¿Cuándo fue el Modernismo?” (1987).

²⁹ La atracción por el enlace que puede establecerse en la novela entre cultura de masas y alta cultura vincula a la literatura de Piglia con la ficción *posmoderna* de Thomas Pynchon, Burroughs, Philip Dick. En relación con el posmodernismo como una “estética de la hibridez y la mescolanza”, véase Jameson, Fredric: *op. cit.*, p. 17; Huyssen, Andreas: *op. cit.*, Cap. I. Para el carácter autorreflexivo, textual y citacional del posmodernismo, véase en especial Hutcheon, Linda: “Intertextuality, Parody and the Discourses of History” en *op. cit.*, ed.cit.

³⁰ El rearmado que hace del sistema literario argentino, basándose en una reinterpretación de la serie de la novela como forma nacional de usar la ficción; pero sobre todo los textos reunidos en *Formas breves* (Bs.As., Temas Grupo Editorial, 1999), textos sobre la forma del cuento, sobre la forma del final, son los signos de una fascinación por el arte del relato que Piglia expresó desde un comienzo en su atracción por la literatura norteamericana.

—en la versión magistral de Adorno— asoció a la noción de estética como un intersticio subversivo en un mundo instrumental.³¹ La poética de la novela como *utopía negativa* —como máquina que trabaja con “lo que todavía no es”—, la poética de la *ficción paranoica* —la ficción literaria entendida como la máquina que capta a la vez que desmonta, y resiste a, los mecanismos abstractos del poder: el poder como máquina perversa y ficcional—, muestran que la literatura de Piglia también —aunque de un modo diverso que el de Saer— sitúa el impulso negativo en primer plano y hace de la negatividad la ética de la praxis narrativa. Entendida como resistencia a las presiones del mercado y como estrategia de ruptura con las tradiciones dominantes, en esa negatividad se cifra también para Piglia, en la novela argentina, la gran tradición de la vanguardia: Macedonio.³²

Es este paradigma de negatividad —instituido, decíamos, en el contexto de la narrativa argentina contemporánea como criterio de validación— el que la literatura de Aira viene a transmutar. No porque a la negatividad le oponga, simplemente, la banalidad de un gesto confirmatorio o un optimismo vano y superficial, sino porque, en una operación que podría calificarse de inspiración nietzscheana, la literatura de Aira cambia, sustancialmente, el elemento del que se deriva el sentido y el valor de la ficción.³³ La ficción es en Aira objeto de una *afirmación inmediata*. Es

³¹ En la introducción a la clásica antología *La posmodernidad* (Barcelona: Kairós, 1986), Hal Foster distingue el posmodernismo de *resistencia*, en el sentido que acabamos de señalar, de lo que llama el posmodernismo de *reacción*: un neoconservadurismo que, al tiempo que repudia al modernismo y sus valores, confirma el status quo económico y político proponiéndose como una *nueva cultura afirmativa*. El carácter afirmativo es, en general, percibido como un *riesgo* del posmodernismo. Huysen, por ejemplo, observa que la imposibilidad de que los gestos que sustentaron la vanguardia histórica conserven su carga de efectividad, su valor de shock, pone al posmodernismo en el riesgo de convertirse en una cultura afirmativa desde su comienzo (*op. cit.*, p.170).

³² Dice Piglia: “Macedonio [es] el único vanguardista en la literatura argentina, el único que ha podido tomar distancia respecto de lo que eran las tradiciones existentes y ha construido no sólo una estrategia en relación con su propia ficción, negarse a publicar, retirarse del mercado, sino una estrategia de ruptura con la tradición dominante de la novela en la Argentina”. En el fin del siglo XX, *las tres vanguardias* son para Piglia: Saer, conectado con la poética de la negatividad; Puig, conectado con la línea (posmoderna) que tiende a unir la cultura de masas y la alta cultura; Walsh, conectado con la no-ficción. Cf. Piglia, Ricardo y Juan José Saer: *Diálogos*, ed.cit., pp. 17-20.

³³ El punto focal de la filosofía dionisiaca, en tanto refutación de la dialéctica hegeliana, es —dice Gilles Deleuze— el de la transmutación de los valores: no el cambio de la negación por la afirmación sino conversión del elemento mismo del que deriva el valor de los valores. Que los valores ya no se deriven

la afirmación inmediata de la potencia absoluta y autónoma de la invención lo que opera como un impulso inicial del relato.

Que aquí reside, por contraste con lo que llamamos las “estéticas de la negatividad”, la singularidad de la literatura de Aira no resulta, sin embargo, simple de sostener cuando, por un lado, la literatura de Piglia gira centralmente en torno al *poder de la ficción*; cuando, por otro, la de Saer se concibe en términos de máxima autonomía en relación con cualquier determinación – intención, ideología, esencia anticipada o moral- que pudiera condicionarla de antemano. No obstante, en las antípodas de una poética que dice que *todo es ficción* y que el gran poder de la ficción literaria es el de captar el núcleo paranoico de la sociedad –al reproducir y transformar las ficciones que se traman y circulan en la sociedad, al colocar en primer plano la intriga, el complot, los espejismos de la verdad-, la invención artística es en Aira de una irreductibilidad absoluta, de una potencia cuyo alcance jamás se mide en relación con el poder ficcional de los relatos sociales, del Estado, o la política.³⁴ Y si la experiencia radical de libertad que para Saer es la experiencia estética se traduce en un arte de la vigilancia –no ceder en la exploración de la negatividad-, el imperativo airiano de la invención, en cambio, se traduce en el continuo de una “perpetua huida hacia adelante” en la que nunca, jamás, se vuelve hacia atrás por el camino de la

de lo negativo sino de una voluntad de poder afirmativa, no significa simplemente cambio de un elemento por otro sino que lo negativo deja de ser una cualidad primera y un poder autónomo para subordinarse a la afirmación como tal que es la única que subsiste como poder independiente. Cf. *Nietzsche y la filosofía*, ed.cit, pp. 240-259.

³⁴ Esto, porque el presupuesto de que “política” y “ficción” son estrategias discursivas complementarias, de que el Estado y la literatura son, cada una según estrategias específicas, “máquinas de producir ficciones y de hacer creer” (nos referimos centralmente a *La ciudad ausente* y a las lecturas que hace Piglia de la novela argentina, en especial de la novela de Macedonio y la de Arlt), es por completo extraño al mundo imaginario de Aira, a sus premisas artísticas. Dice Piglia: “[...] es posible hablar de una forma nacional de usar la ficción que viene de Sarmiento y llega hasta Macedonio y Marechal. El núcleo es una relación múltiple pero siempre presente entre la ficción y la política que va definiendo ciertas formas muy particulares. Me interesa cada vez más el lugar de la ficción en la sociedad porque me parece que ése es el contexto mayor de la literatura. [...] Para mí [la política] es un elemento que forma parte de la ficción.” En “Novela y utopía”, art. cit., pp. 70-71. Cf. también Piglia, Ricardo: “La ficción del dinero” en *Hispanamérica*, Año 3, N°7, 1974; “Ficción y política en la literatura argentina” en *Hispanamérica*, N° 52, 1987.

corrección. Y esto porque su impulso no es el de sostener, mediante el trabajo tenso de la escritura, una moral de la forma sino el de llevar a la invención, inmediatamente y aun a riesgo de malograr la calidad del resultado (la obra: el gran objeto de Saer), al límite de su potencia. (Si la distancia con Saer no resultara evidente, bastaría con advertir que a la intransitividad del arte Saer jamás le daría el nombre de *frivolidad*; y lo frívolo –en tanto falta de seriedad e índice de la inimportancia de la obra- es el signo mismo del arte de Aira, de su sensibilidad y de su provocación.)³⁵

Como se ve, los efectos de la afirmación airiana divergen según contraste con la negatividad de Piglia o la de Saer. No obstante, la predilección de Aira por el concepto de “invención” por sobre el de “ficción”, al que tanto Piglia como Saer recurren, muestra que hay allí, en relación con ambas literaturas, una concepción del arte por completo diferente. Porque en Aira no se trata del arte como una *experiencia de conocimiento* –intelección mediata de la realidad en un caso, o, en el otro, percepción del mundo: un modo de relación del hombre con el mundo- sino

³⁵ Desde el comienzo, Aira cultivó la *frivolidad* como el signo mismo del arte. Frivolidad entendida como una estética de la *indiferencia* (“una suspensión de la reacción”) y, en general, como un arte de las *superficies*. Piénsese por ejemplo, en la pasión de la Indiferencia que definió el mundo indígena de *Ema*; o en ese efecto de trivialidad en relación con la Historia que comunica *El vestido rosa*; o en ese gesto de cortesía ajena a los énfasis de *Una novela china*; o en la lógica de la felicidad de *La liebre*. La siguiente cita puede servir de índice del énfasis puesto en la frivolidad como un gesto extremo de provocación; también de una *sensibilidad* por completo incompatible con la de Saer. Dice Aira en *Nouvelles impressions*: “Si la frivolidad es el arte de hacer que efectos insignificantes provoquen grandes causas, la literatura tiene un potencial cuantioso de ella. Si se necesita una guerra para producir un puñado de buenos libros... Pero la literatura es frívola aun sin inversiones de causalidad. ‘Después de Auschwitz, no hay relato posible’, dijo Adorno. Qué error. Basta pensar en las novelas de Marguerite Duras para ver que ese relato que ya es imposible es apenas el relato en el viejo estilo, al que puede reemplazar perfectamente un relato según técnicas nuevas. Una guerra o un genocidio pueden ser, desde cierto punto de vista, sólo la ocasión de una modificación en la técnica de la novela.” (p.49). Sin duda aquí reside, en gran parte, la razón de la resistencia, o de la incomodidad, que puede producir la literatura de Aira en aquellas sensibilidades afines con o en aquellos programas estéticos y culturales que apuestan al proyecto crítico de la modernidad. En este sentido es interesante observar que desde los artículos de María Teresa Gramuglio (“Increíbles aventuras de una nieta de la cautiva”. *Punto de Vista*, Año V, N° 14, marzo-julio 1982) y de Nora Catelli (“Los gestos de la posmodernidad”. *Punto de Vista*, Año VII, N° 22, diciembre 1984) sobre *Ema, la cautiva* y *Canto castrato* respectivamente, César Aira no había vuelto a ser objeto de consideración en las páginas de *Punto de Vista* hasta abril del 2000 en que Matilde Sánchez lo vuelve a traer a la mesa de discusión para subrayar su diferencia con las literaturas de Piglia y de Saer. (Cf. Gramuglio, Ma. Teresa y otros: “Literatura, mercado y crítica”, art.cit.)

del arte como *pura acción: acción perpetua* (en este sentido podría entenderse la recurrencia de Aira a la frase de Jasper Johns: “el arte es hacer un cosa, después otra cosa, después otra cosa...”), *acción intempestiva* que, desconociendo por completo sus alcances, quiere ir hasta el final de lo que puede y a la que la *in-mediatez* de la irrupción y el desenfreno del continuo le es inherente.

“Todo debe ser inventado”. “La invención, al máximo de su potencia”. He aquí, podría decirse, el lema de una estricta *ética de la invención*. También la vía por la que la literatura de Aira –como dándole toda la vuelta al posmodernismo- vuelve, singularmente, a las *consignas del arte moderno* en su más alta expresión. En este sentido, si la abolición de la distancia crítica es, como dice Jameson, “el momento de verdad del posmodernismo”, debe advertirse que la afirmación de Aira en tanto sustracción a la ética de la negatividad –tanto a una política de la resistencia como a una moral de la forma- no conduce, en absoluto, en relación con el arte, al *indiferentismo posmoderno*, a lo que Beatriz Sarlo llamó en *Escenas de la vida posmoderna* –y la referencia nos interesa especialmente puesto que se trata de pensar la condición posmoderna en la cultura argentina- el *relativismo valorativo como horizonte epocal*³⁶. “Ya no se puede –dice

³⁶ Cf. Sarlo, Beatriz: *Escenas de la vida posmoderna*. Bs. As.: Ariel, 1994, p. 161. Dice Jameson: “Ninguna teoría de la política cultural vigente hoy en día en la Izquierda ha podido prescindir de la noción de cierta distancia estética mínima, de la posibilidad de ubicar el acto cultural fuera del Ser inmenso del capital. Esa distancia (en especial la “distancia crítica”) ha sido precisamente abolida en el nuevo espacio del posmodernismo. [...] es lo que constituye [su] momento de verdad.” (*op. cit.*, p. 79) Uno de los efectos de la abolición de esta distancia crítica es, como lo señala Perry Anderson a propósito de Jameson, la dirección inequívocamente populista de la cultura y un innegable efecto nivelador de los productos artísticos como expresión de una nueva relación con el mercado como principio organizador. (Cf. Anderson, Perry: *op. cit.*, p. 88). La institución del relativismo estético (ese pluralismo que asegura una equivalencia universal: “Todos los estilos parecen más o menos equivalentes e igualmente (poco) importantes”) es –dice Sarlo- la ideología más afín con las necesidades del mercado, experto en equivalentes abstractos. (*Escenas de la vida posmoderna*, ed.cit., pp. 157-158) En este sentido debe observarse que si la afirmación airiana, en tanto sustracción a la ética de la negatividad, no conduce al indiferentismo posmoderno es porque esa afirmación –excediendo la oposición dialéctica entre negación y afirmación tal como pueden establecerla las políticas culturales de izquierda- no implica en absoluto una reconducción a las exigencias del mercado y de la industria cultural. Procuraremos dar cuenta de esta hipótesis en el capítulo II de esta tesis.

Beatriz Sarlo- plantear una pregunta sobre lo que es el arte. Para un indiferentismo llamado “posmodernismo” la pregunta carece de interés” (*Ibidem*, p. 153). Ocurre sin embargo que, contrariamente a lo que el cultivo de un gesto de indiferencia puede hacernos suponer, la poética de Aira no hace más que insistir en la pregunta sobre el arte (recordemos la interrogación que la subyace: cómo seguir haciendo arte cuando el arte ya ha sido hecho). Con un énfasis tal, por lo demás, (el creciente sentido de “manifiesto artístico” que adoptan sus ensayos, la apuesta total a la figura del “artista”, son algunos de los índices de este énfasis), que todo hace pensar más bien en esa “vocación de absoluto” con la que –para seguir a Sarlo- el arte moderno postuló la existencia de valores y sostuvo convicciones excluyentes.

El signo más evidente de esta intransigencia es la radicalidad con que la literatura de Aira apuesta al valor absoluto de la invención. “El surrealismo –dice Aira a propósito de Copi- es una alusión a la invención, al trabajo que corre por debajo de la aventura” (*Copi*, p. 27) y es en este sentido que hay que entender la ficción airiana de una vuelta a las vanguardias históricas: como recuperación del valor primigenio de la *invención*. Mejor aún: como apuesta a la invención como a un imperativo al que todo, inclusive el arte del relato, debe estar supeditado. Y es desde esta perspectiva que instaura el valor supremo de la invención que debe pensarse a su vez el singular regreso –regreso desviado, por cierto, por el camino de las vanguardias- que la literatura de Aira opera a los valores *modernos del estilo y la innovación*.³⁷

³⁷ “El tiempo de lo moderno –dice Perry Anderson- fue el del genio irreplicable –la alta modernidad de Proust, Kafka, Eliot- y de las vanguardias intransigentes. [...] Era un mundo de delimitaciones rigurosas, cuyas fronteras se definían mediante el instrumento del manifiesto, declaraciones de identidad estética peculiares [...] que separaban el terreno electivo del artista de los terrains vagues que se extendían más allá de él. Este patrón falta en lo posmodernos. Desde los años setenta en adelante, la idea misma de vanguardia o de genio individual se han hecho sospechosas. [...] Es que el universo de lo posmoderno no es un universo de delimitaciones sino de mescolanzas, que celebra los entrecruzamientos, lo híbrido. En este clima el manifiesto resulta anticuado, una reliquia de un purismo afirmativo que no concuerda con el espíritu de los tiempos”. (*op. cit.*, p. 128). La literatura de Aira insiste, sin embargo, en estos patrones modernos: estilo, intransigencia, impulso vanguardista.

Por una parte, si como lo postula Fredric Jameson el pastiche posmodernista supone el derrumbe de la ideología del estilo del auge modernista –la transformación de los estilos personales en códigos disponibles-, la poética de Aira importa una vuelta al nombre propio. Un nombre propio que se juega, con la forma propia del ready-made (“el modelo, dice Aira, de todo el arte del siglo XX, que es experimento de arte”), entre la *impersonalidad de lo ya hecho* y la *singularidad de la firma*. Esto, en la exacta medida en que el procedimiento se juega, en la poética de Aira, entre el *automatismo* que garantiza el impulso de continuo y la singularidad absoluta de un *canon propio*, único e irrepetible.

El procedimiento definitivo –dice en “Ars Narrativa”- 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. (p.7)

Pero si este automatismo supone –con clásico sentido vanguardista- una crítica a la individualidad³⁸, al mismo tiempo el procedimiento vale no allí donde se repite y se vuelve convención sino, pura y exclusivamente, en el momento mismo de su invención: “El procedimiento es el uso de la libertad en el momento en que sirve: antes de escribir, en el momento de inventar el procedimiento” (“Ars Narrativa”, p. 6). Lo que en la poética de Aira significa: allí donde un artista lo inventa y lo pone en marcha *por primera y única vez* con una originalidad sin parangón, allí donde lo *firma*. Entre el automatismo y la firma (entre la escritura automática y el ready-made),

³⁸ El ready-made y la escritura automática –siempre siguiendo la teoría de Bürger- constituyen la negación radical de la categoría central del arte tal como se ha autonomizado en la sociedad burguesa: la categoría de la producción individual. La provocación de Duchamp –firmar un objeto producido en serie- hace vacilar el mismo principio del arte en la sociedad burguesa según el cual el individuo es el creador de las obras de arte. La escritura automática implica la superación de la oposición entre productores y receptores según la lógica de la intención vanguardista de la superación del arte como un ámbito separado de la praxis vital: de ahí que las instrucciones de Tzara y las orientaciones de Breton, tengan el aspecto de recetas. Contra la producción individual y también como indicación para una posible actividad de los receptores, los textos automáticos son instrucciones para una producción particular, no una producción autónomamente artística, sino una producción como parte de una praxis vital emancipadora: practicar la poesía, ya no hay productores ni receptores sino sólo la poesía como instrumento para dominar la vida. Cf. Bürger, Peter: *op. cit.*, pp. 106-108.

la de Aira es ante todo una poética de *la invención del procedimiento* y una poética del *estilo* (estilo: en el sentido más clásico, como marca singularísima de un autor).³⁹ Y es por esto que la *ficción del procedimiento* (la ficción de su automatismo pero también el mito de su invención única y singular) es indisociable de la “novela del artista”, de la creación de lo que Aira llamó el “mito personal del escritor”.

Por otra parte, si el posmodernismo es una poética de la revisitación –volver a visitar el pasado, dice Eco, con ironía, sin ingenuidad-, una poética definida, al decir de Vattimo, en la “disolución de la categoría de lo nuevo” que signó al proyecto moderno, la literatura de Aira, por el contrario, se quiere afirmación radical de una poética de la innovación. Dice el narrador que ficcionaliza la figura de César Aira en *El Congreso de Literatura*:

Siento aversión por lo que ahora se llama intertextualidad y nunca tomo elementos de la literatura para mis novelas o comedias. Me impongo el trabajo de inventarlo todo. (p.16)

La vuelta a los relatos y a los tópicos de la tradición en las novelas del ciclo pampeano – digamos *Moreira*, *Ema la cautiva*, *El vestido rosa*, *La liebre*- o, por ejemplo, la obvia y explícita alusión a *Los misterios de París* en el mismo título de *Los misterios de Rosario* o a *El fantasma de Canterville* en *Los fantasmas*, o la infinidad de escenas de la literatura recicladas en el relato (así,

³⁹ Si la provocación del ready-made de Duchamp hace vacilar el mismo principio en la sociedad burguesa conforme al cual el individuo es el creador de las obras de arte (cf. nota 38 de esta introducción), si esta demostración es el preámbulo del programa de impersonalidad del Pop con el que se abrió –dice Danto- la entrada de la pintura en una libertad post-histórica y en la que cualquier cosa visible se puede convertir en obra de arte con tal de que alguien la proponga como tal (cf. Danto, Arthur: *op. cit.*, p. 100, 126-127), la instrumentalización que Aira hace del concepto de *ready-made* apunta a subrayar en él el acto artístico en cuanto tal, no porque se defina en función de prescripciones estéticas esenciales sino porque todo el énfasis está puesto en el punto de vista y en el acto mismo del artista, y en la singularísima afirmación artística que este acto supone. Así, para Aira, la transformación instantánea del objeto en arte en el ready-made corresponde al instante psicológico de la *decisión del artista*: según nos lo enseña la fábula de Kafka, es la maniobra deliberada con la que Josefina asume el arte como tal y se inventa artista en el sentido más alto de la palabra (cf. “Kafka, Duchamp”). En este sentido, toda vez que Aira se ocupe de procedimientos será desde el punto de vista de la invención del artista. Así, si en el exotismo, por ejemplo, puede verse un procedimiento vanguardista en tanto “uso de los países lejanos como ready-made” debería –dice Aira- valer *sólo por su invención* y ser usado *una sola vez*: su más alta realización es la reinención de Roussel y en la de Mario de Andrade. También en este sentido debe leerse el ensayo sobre la prosopopeya: la perspectiva es la de la reinención del procedimiento en Diderot, en Puig.

entre otras, la admonición pública del profesor a la niña Jane Eyre metamorfoseada en la admonición pública de la maestra a “la niña César Aira” en *Cómo me hice monja*), no harían más que desmentir lo que dice el narrador de *El Congreso* y señalar, en cambio, la alusión y el reciclaje literarios como una operación fundante de esta literatura. Sin embargo, aún cuando la vuelta a la tradición y a los tópicos de la literatura sea una operación de esta narrativa -y nos ocuparemos de definir la naturaleza de este uso-, aún cuando ella pueda leerse -como lo veremos más adelante- como una experimentación de todos los estilos, aun así, la poética de Aira, que se quiere “un arte general de la invención”, apuesta -y es el énfasis del gesto lo que nos interesa- a la radicalidad de la Innovación como potencia superior del arte. Todo lo contrario de una lógica de la renovación (Calinescu), una vuelta al *culto de lo Nuevo*: “La obtención de lo Nuevo -dice Aira- es el sine qua non para seguir escribiendo” (*Alejandra Pizarnik*, p. 15). Todo lo contrario de un “diálogo crítico con el pasado a la luz del presente” (Hutcheon), pura *vocación de futuro*: “La literatura del futuro se alza en nosotros, como un alcázar de oro, el espejismo de los espejismos” (“La innovación”).⁴⁰

⁴⁰ Que esta vuelta al culto moderno de lo Nuevo se hace por vía de la perspectiva que abrió la vanguardia, puede mostrarlo la forma misma del ensayo que lleva por título, precisamente, “La innovación”. Tramando los hitos pautados en la génesis de la vanguardia (la invención baudelairiana de lo nuevo: “al fondo de lo desconocido para encontrar lo Nuevo”; la profecía de Rimbaud: el artista como el profeta de lo Desconocido; la fórmula de Lautréamont: “La poesía debe ser hecha por todos, no por uno”), la argumentación de Aira impulsa una vuelta al *mito de lo nuevo* desde la perspectiva que instaura la firma de Duchamp: “Lo nuevo -dice Aira- es el gran ready-made en cuya fabricación se ha especializado nuestra civilización” y “el ready-made es la mejor solución para encontrar lo Nuevo, que por definición es aquello que no puede buscarse porque es lo que ya se ha encontrado”. En este sentido, a la biblioteca vanguardista de la que hablamos al comienzo hay que completarla con la biblioteca moderna (francesa) en la que Aira insiste. Dice en *Diario de la Hepatitis*: “Mis escritores favoritos. Alguna vez tenía que hacer la lista: Balzac, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Zola, Mallarmé, Proust, Roussel.” (p. 23) El curso que dio en 1992, en el Centro Cultural Rojas, y cuyo objeto era “cómo ser escritor” se tituló: *Cómo ser Rimbaud* (Rimbaud: “el mito de nuestras vidas, nuestra juventud en persona”, el poeta que amamos en nuestra juventud “cuando queríamos ser escritores”. Cf. “El abandono”)

En relación con la disolución de la categoría de lo nuevo en el posmodernismo, véase Vattimo, Gianni: *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1997. En relación con el posmodernismo como relación crítica con el pasado, véase Linda Hutcheon: “El posmodernismo confronta y refuta todo descarte o recuperación del pasado que hace el modernismo en nombre del futuro. No sugiere ninguna búsqueda de significado trascendente, sino una reevaluación y un diálogo con el pasado a la luz del presente.” (*op. cit.*, p. 19). Véase también Calinescu: “En el posmodernismo es precisamente el puro aspecto destructivo de la vieja vanguardia lo que se cuestiona. Opta más por una lógica de la renovación que por la innovación radical: un vivo diálogo reconstructivo con lo viejo y el pasado.” (*op. cit.*, p. 268.)

Nuevamente, se trata de la adopción de un punto de vista, de la construcción de una ficción.⁴¹ “Durante siglos –dice Beatriz Sarlo– algunos hombres y unas pocas mujeres excepcionales discutieron sobre arte *como si* la discusión de sus valores fuera posible. El arte [el arte moderno: el del siglo XIX y el de las vanguardias del XX] se movió dentro de esta ficción [la hipótesis de la existencia de valores que pudieran ser fundados dentro de la esfera estética] que fue, al mismo tiempo, el impulso de su productividad.”⁴² La ficción de lo Nuevo a la que la poética de Aira apuesta tan radicalmente es, podría decirse, el gesto con el que repite, o insiste en, *la ficción del arte moderno* que las vanguardias convirtieron en punto central de su programa: el arte como futuro absoluto. Un modo de decir que, siendo históricamente imposible la vuelta a las vanguardias históricas, la forma de este regreso no podrá ser sino la del simulacro y la ficción. Siempre que a ese simulacro lo concibamos aquí no como la puesta en escena o como el develamiento de que, al fin de cuentas, “todo es ficción”, sino antes bien como un énfasis (y en el énfasis, decía Barthes, está el arte)⁴³ o como el subrayamiento de un énfasis: volver a hacer *como si* la ficción de lo Nuevo, que para Aira es la ficción del arte visto desde las vanguardias, fuera posible, e indispensable.

⁴¹ En su ensayo sobre Alejandra Pizarnik, y a propósito de la invención del contenido que tiene lugar en el origen (invención que tiene la forma de una protocombinatoria en la que los elementos en juego son los artistas que ha habido, los modelos, los artistas amados y admirados), César Aira dice que allí, en esa apuesta de origen que es irreversible, se juega el destino del “artista moderno”, su mito de origen; que el artista posmoderno, en cambio, transfiere el juego del origen a la combinatoria de su obra, que disuelve su origen personal difundándolo en un repertorio transpersonal que por serlo no puede asumirse sino con un distanciamiento irónico. E inmediatamente observa: “Con lo que no quiero decir que existan antes tan absurdos como ‘el artista moderno’ o el ‘artista posmoderno’, o que esto sea su definición: sólo señalo las casillas vacías que ocuparían esas especies hipotéticas. Mucho menos quiero decir que se pueda elegir ser una cosa o la otra” (*Alejandra Pizarnik*, p. 45) De hecho, de eso se trata también aquí: de especies hipotéticas que se adoptan como perspectivas, en ningún caso de entidades autosuficientes o acabadas en su definición. Esto es: no de definir, como si esto fuera posible, la obra de Aira como *moderna* o *posmoderna* (por lo demás, muchos de los rasgos que se han señalado como característicos del posmodernismo pueden detectarse en la obra de Aira: los simulacros, los reciclajes), sino de captar el punto de vista adoptado, ficcionalizado.

⁴² Cf. *Escenas de la vida posmoderna*, ed. cit., p. 158.

⁴³ Y lo decía, justamente, a propósito del Pop. “El *pop art* quiere destruir el arte (o al menos prescindir de él) pero el arte sale a su encuentro: es el contracanto de la fuga”, y lo hace en los énfasis del Pop: en el énfasis que el *pop art* pone en la trama y en el color, aparece (reaparece, retorna) el arte que el *pop* quiere destruir. Cf. “El arte... esa cosa tan antigua” en *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1986, p. 208.

III.

Pero nuestro objeto es el relato. De esta ficción de vanguardia –que en Aira es lo mismo que decir: de la afirmación inmediata del imperativo de la invención- el relato de Aira extrae todo su impulso de continuo. Y sólo desde esta perspectiva, la que instauro la implicancia mutua entre invención y relato, puede entenderse el sentido y la forma de su vuelta.

Como se lee en su propio ensayo sobre Copi, la invención de la historia en Aira es esencial. Para decirlo en sus mismos términos: “La falta de relato, la emergencia desnuda y fulminante de la imagen o la realidad, lo asquea. Antes de la emergencia de cualquier resultado artístico debe haber *un relato como procedimiento*.” En lo que hay, decíamos, una rigurosa ética de la invención: una *ética de la invención de la historia*. (Copi, pp. 13-15) Ante todo, el imperativo de la invención. Y para que esa invención cobre forma es preciso adoptar y poner en marcha el procedimiento del relato.

¿Y cómo se pone a funcionar, aquí, este procedimiento? Para empezar, hay que decir que en Aira el relato es, siempre y formalmente, *lo que había estado antes*, lo que atravesando los diversos umbrales de las formas se envuelve en el pliegue del Comienzo. Recordemos la forma en la que Aira *entra* a la obra de Copi y que opera una suerte de arqueología del relato: Aira empieza por la narrativa, la última incursión de Copi, para ir retrocediendo según una lógica de los umbrales (la lógica de Aira es una lógica de los umbrales previos) de la novela al comic-teatro (*El Uruguayo* sería el umbral entre el comic-teatro y la novela), de aquí al comic, del comic al teatro, y de aquí otra vez al relato “que había estado antes” como una forma primordial. (Copi, pp. 13-15) Y es en este sentido que hay que entender la vuelta del (al) relato que implica la literatura de César Aira: no como una apropiación irónica o una parodia de las formas tradicionales del relato sino, de un modo más abstracto tal vez, como la recuperación de un relato en “estado puro”, de su “opción formal”. Ese relato que para Aira siempre está en el Comienzo y que pode-

mos extraer, como un fragmento nítido, simple, primordial, de cada una de sus novelas: el cuento de Martín Fierro que los esposos Mariezcurrena leyeron, sin leer, en los dibujos del folletín (*El Bautismo*); o ese residuo de relato fantasmal que es el cuento de Asís en *El vestido rosa* (“había un vestidito y desapareció”); o la novela familiar que se envuelve en las leyendas que proliferan en *La liebre*; o la historia punk de Sergio Vicio que Mao cuenta, de modo perfecto, inmejorable, en *La prueba*. Si la literatura de Aira vuelve, hoy, al relato es porque implica, cada vez, la extracción de ese relato en sí que siempre “había estado antes”. Ese relato en sí al que –argumenta Aira con Benjamin– la usurpación progresiva de la información en la sociedad contemporánea nos ha ido desacostumbrando, y que, por lo demás, es lo único que hace falta para que el mundo empiece.

Es desde esta perspectiva –la que instauro la inmediata anterioridad del relato y de la invención– que abordaremos nuestro objeto: específicamente, los procedimientos que en la literatura de Aira aseguran la génesis y la continuidad del relato y definen sus vueltas. En este sentido, los cuatro capítulos siguientes se organizan según cómo funcione el procedimiento del continuo. Los dos primeros proceden al análisis del continuo en tanto procedimiento *genético* del relato, al mismo tiempo que definen la vuelta del relato como una ética de afirmación que transfigura los valores hegemónicos en dos debates centrales de la narrativa argentina contemporánea (literatura y nacionalismo, literatura y géneros menores). Los dos últimos funcionan como un estudio del continuo desde la cara de la *conclusión*: el tercer capítulo procede al análisis del continuo en tanto trayecto del relato hacia el final; el cuarto, se ocupa del último pasaje del continuo –de las obras a la figura del artista: allí donde un mundo nace y se cierra definitivamente– y de la (re)articulación de los nombres propios en función del mito personal del escritor. De este modo la organización de la tesis procura traducir formalmente, por un lado, las dos figuras centrales con que definimos la poética del continuo: entre el impulso de la génesis y la inminencia, y la

experiencia, del fin; por otro, la vuelta que articula su estrategia de colocación en el sistema literario argentino: de la confrontación con el contexto literario y cultural contemporáneo (transmutación de la negatividad en afirmación) a la creación de la novela del artista y del mito personal del escritor.

CAPÍTULO UNO

EXOTISMO Y GENEALOGÍA DEL RELATO

I. Exilio y exotismo

Pensar, definir y escribir la literatura nacional desde la *perspectiva exterior* es ya un tópico de la crítica y de la literatura argentinas. Sea que se la piense como marcada desde el comienzo por la cuestión del exilio o como atravesada desde su emergencia por una mirada exterior, hay un extendido consenso crítico según el cual la literatura argentina se constituye, desde su fundación, como una escritura *desde afuera*. En este sentido, y aún cuando se polemice frontalmente con el tópico que identifica de un modo simple y reductor exilio político/territorial y exilio literario (el tópico de “la literatura argentina del exilio”), desde fines de los años 70 y principios de los 80 la figura del exilio funciona, entre escritores, intelectuales y ensayistas, y si bien según sentidos y valores diversos, como un paradigma de interpretación de esta perspectiva exterior. Para precisarlo con Eduardo Grüner, no el exilio como la figura en la que se representaría el “estar afuera de los cuerpos” sino el exilio como el lugar discursivo en el que se inscribe “una diferencia de *lengua*”: un extrañamiento con respecto a la lengua en la que se escribe y que a veces la fuerza casi hasta la ruptura, una operación de descentramiento que transforma a la lengua materna en el centro imaginario del cual se huye.¹ En la línea del Steiner de *Extraterritorial* (el exilio como el principal impulso de la literatura actual: Nabokov, Beckett, Borges) o en la del *Mil Mesetas* o el *Kafka* de Deleuze y Guattari (el estilo como desterritorialización de la lengua)²,

¹ Cf. Grüner, Eduardo: “La Argentina como pentimento” en “Suplemento: Del exilio”. *Sitio* N° 3, 1983.

² Cf. respectivamente Steiner, George: *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Barcelona: Barral Editores, 1972; Deleuze, Gilles y Guattari, Félix: *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1990; y *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 1988.

se trata aquí del exilio como de un *efecto de estilo*: la *extraterritorialidad imaginaria* desde la cual se reinventa la lengua y la literatura nacional y que tendría en Borges, Arlt, Macedonio o Gombrowicz su tradición mayor. El exilio es ya una “tradición literaria nacional”, dice Saer en 1979. La extrañeza, en el sentido de esa decisiva experiencia moderna que es el vivir en otra lengua, es, dice Piglia en un ensayo de 1987, la marca de los “grandes estilos” que se han producido en la novela argentina del siglo XX: Arlt, Macedonio: “Parecen lenguas exiliadas: suenan como el español de Gombrowicz”.³

³ Cf. respectivamente Saer, Juan José: “Exilio y literatura” en *El concepto de ficción*, ed. cit.; y Piglia, Ricardo: “¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz” en *Espacios*, N°6, octubre-noviembre 1987.

Cuando hablamos de la figura del exilio como un paradigma de interpretación de la perspectiva exterior, nos referimos a aquellas posiciones críticas que, por contraste con la perspectiva reduccionista que supone la identificación simple entre exilio político/territorial y exilio literario (léase: las intervenciones de Luis Gregorich y Mario Benedetti en *Clarín* (29-1-1981 y 5-5-1983), y la polémica Cortázar-Heker en *El Ornitorrinco*), definieron, el sentido y el valor del exilio en su estricta y problemática relación con la literatura. Nos referimos, también, a los sentidos y valores diversos que sustentaron esa definición. Para Beatriz Sarlo, el valor del exilio “lingüístico” y “cultural” que dramatizan novelas como las de Juan Carlos Martini, Daniel Moyano o Héctor Tizón radica en la eficacia con que figuran y comunican, más allá de la simple oposición entre exiliados y no exiliados, una experiencia radical de descenramiento. (Cf. “Política, ideología y figuración literaria”, art. cit.). Pero si en el discurso de Sarlo, así como en el de los artículos y reseñas publicados en la revista *Punto de Vista* –véase Gramuglio, María Teresa: “Tres novelas argentinas”. *Punto de Vista*, Año IV, N° 13, noviembre 1981; Dámaso Martínez, Carlos: “Las formas de la diápora”. *Punto de Vista*, Año VI, N° 18, agosto 1983; Montaldo, Graciela: “El otro cambio, los que se fueron”. *Punto de Vista*, Año VIII, N° 23, abril 1985; Martini, Juan y otros: “Experiencia y lenguaje. I”. *Punto de Vista*, Año XVIII, N° 51, abril 1995-, estas operaciones de descenramiento constituyen, en el contexto de la posdictadura, una de las formas figuradas en que la literatura “se hace cargo” de la experiencia histórica reciente, el dossier que la revista *Sitio* le dedica a la cuestión en 1983 (nos referimos al Suplemento “Del exilio” de la revista *Sitio* N° 3, y en especial a los ensayos de Eduardo Grüner: “La Argentina como pentimento” y de Jorge Jinkis: “La Argentina, tango-canción”), procura desmontar el discurso liberal y progresista del exilio que irrumpió en el campo intelectual argentino (el de la “reivindicación”, la expiación de culpas, la autocritica y el reproche), y definir, en cambio, una *política literaria del exilio* que tendría en “el peculiar inglés de Nabokov, el francés filoso y helado de Beckett, el castellano rarísimo de Gombrowicz”, o en el español reinventado de Borges y Lezama, su máxima realización. De *Punto de Vista* a *Sitio* no sólo cambia el corpus literario (de Moyano o Tizón, digamos, a Borges y Lezama) sino también, en la trayectoria que va de Adorno a Deleuze, la concepción política de la literatura y de la función del intelectual. No obstante, de uno y otro lado, el exilio insiste en concebirse en su sentido “metafórico” como una extraterritorialidad cuya única realidad es la que se opera en la lengua, en el discurso literario. Y es en este sentido que funciona, en las intervenciones ensayísticas de escritores como Juan José Saer o Ricardo Piglia, como una consigna de interpretación de la perspectiva exterior.

La poética de César Aira participa de esta “tradición nacional”: la que re-imagina la nación desde una mirada exterior, la que se instala en la propia lengua como un extranjero.

El encanto del estilo de Schwob –dice Aira– reside en que sugiere un estilo inglés, igual que Borges. Es posible que uno busque en ciertos autores, en los que ha elegido para amar, un acento extranjero; una norma que se funda en una lengua ajena, aun sin saber de qué lengua se trata. Es posible que ahí esté el secreto del estilo: en una coincidencia prodigiosa con una lengua lejana.

La definición, que puede leerse en su *Nouvelles impressions du Petit Maroc* de 1991 (p. 58), o la recurrencia a la frase de Proust que cita más de una vez (“Todos los libros que amamos parecen escritos en una lengua extranjera”) para definir, por ejemplo, el castellano peculiar de *La vida es un tango* (Copi, pp. 65-70), muestra, en principio, la coincidencia de la poética de Aira con ese clima intelectual que concibe al estilo literario como un efecto de huida en relación a la lengua en la que se escribe. Sólo que en ningún caso Aira define ese efecto como el de un estilo *exiliado*. Cuando en 1982, la revista *Pie de página* le pregunta por el papel que cumple en el sistema de la literatura argentina contemporánea la llamada “literatura del exilio”, Aira, que viene de publicar *Ema, la cautiva*, responde, entre descolocado e indiferente: “No sé... ¿Por qué iba a saberlo?”⁴. Que a continuación advierta que, con todo, casi todos sus novelistas favoritos (tanto Gombrowicz, Copi, Puig, como Highsmith, Duras, Sarraute, u Onetti), tienen algo de *depaysés* (de estilo desterritorializado), no borra el gesto implícito en el discurso: en pleno auge del tópico, Aira responde como si estuvieran hablándole *en otro idioma*. Y, en efecto, será otro idioma el que Aira invente en su literatura para figurar la perspectiva exterior. Dicho brevemente: en lugar de exilio, *exotismo*.

No se trata, se dirá, sólo de la literatura de César Aira. Hacia finales de los 80, junto con *Una novela china* (1987) se publican *La hija de Kheops* (1989) de Alberto Laiseca, *La internacional argentina* (1989) de Copi, *La perla del emperador* (1990) de Daniel Guebel. Inclusive los

⁴ Cf. Castro, Alberto: Art. cit., p. 2.

escritores reconocidos como la “nueva narrativa” (Alan Pauls, Daniel Guebel, Luis Chitarroni, Martín Caparrós) forman -casi paródicamente- un grupo literario al que denominan “Shanghai” y cuyo “manifiesto” dice por ejemplo lo siguiente: “Shanghai es un exotismo en el tiempo, una vía libre hacia el anacronismo que, bien mirado, es la única utopía que permite una ciudad que se sabe exótica. Shanghai suena a chino básico y sólo lo incomprensible azuza la mirada...”⁵. Un boom exótico, podría decirse, en el que, marcando el pasaje hacia los años 90, el *imperativo moderno de desplazamiento* parece haber cambiado de signo, de forma y de valor.⁶

En este sentido, aun cuando de ningún modo suponga un tópico “obligatorio” ni menos todavía “una vasta empresa de culpabilización colectiva”⁷, el tropo del exilio, tal como se esgrime en las intervenciones ensayísticas de Ricardo Piglia y de Juan José Saer, está investido de un *valor*. Para Saer, no sólo en los estilos exiliados está la “gran” tradición argentina (“Los más grandes escritores argentinos -dice- son exiliados, aún si nunca salieron de su lugar natal”), sino que el exilio, en la tradición de Adorno, es lo que define la condición misma del escritor, la marca en la praxis literaria de una autenticidad en tanto *resistencia*, en la expresión, “[a]l reino del estereotipo, del arte de segunda mano, de la tautología oficial, de la fraseología hueca que repite con una servilidad calculada las simplificaciones de los verdugos y de los mercaderes [que] tiene por objeto acallar el rumor de toda creación auténtica”.⁸ Para Piglia, el exilio como forma de la

⁵ Cf. Caparrós, Martín: “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril” en *Babel*, Año II, N° 10, julio 1989, p. 43.

⁶ La predominancia de las metáforas de desplazamiento -dice Caren Kaplan- muestra la fascinación de la era moderna por las experiencias de la distancia como formas privilegiadas de poéticas. El exilio (moderno) y el turismo (posmoderno) son, para Kaplan, los dos tropos que adopta este imperativo del desplazamiento. Cf. Kaplan, Caren: *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*. Durham and London: Duke University Press, 1996, pp. 27-64. En lugar de ésta, la confrontación que se nos impone en nuestro corpus es la de exilio-exotismo.

⁷ Cf. Grüner, Eduardo: art. cit., pp. 73-74.

⁸ Cf. “Exilio y literatura”, art. cit., p. 23. Se trata, sin duda, de la moral y de la exigencia del exilio permanente como condición del intelectual, tal como lo formuló Adorno en el fragmento N° 18 de

disonancia en la lengua es el dispositivo de valor con el que distinguir, en la historia de los estilos del siglo XX, la potencia de lo auténticamente nuevo de los estilos ya convencionalizados: contra la perfecta mezcla borgiana del español con el inglés (mezcla que por su perfección ha devenido estereotipo y convención institucional), los cruces clandestinos donde las lenguas suenan extrañas, disonantes y crispadas -esto es, para Piglia, los estilos “exiliados” de Arlt, Macedonio y Gombrowicz- habrían abierto paso a esos tonos “oscuros” e “inesperados” que se apartan de las formas cristalizadas de la lengua literaria y en los que hay que leer (o escuchar) la “verdadera” tradición argentina.⁹ De las tensiones y desgarramientos propios del “estar fuera de lugar”, el exilio extrae una “una ganancia estética” y, en este sentido, en tanto condición del escritor (Saer) o en tanto marca de los estilos auténticamente nuevos (Piglia), se define entonces como una práctica artística por su *valor de negatividad crítica* a las formas de poder, por su *valor de resistencia* en la expresión.¹⁰

Mínima Moralia (Caracas: Monte Avila, 1975): “El no sentirse en casa en el propio hogar forma parte de la moralidad”, dice Adorno, lo que significa no sólo que “para un hombre que ha dejado de tener una patria el escribir se convierte en el único lugar para vivir” sino también que, inclusive allí, en la morada finalmente imposible de la escritura, se impone la exigencia de “oponerse a cualquier relajamiento de la tensión intelectual con la máxima vigilancia”. El exilio como condición del intelectual, en el sentido de *pensar como si se fuese un expatriado* para apartarse de las autoridades centralizadoras en dirección a los márgenes, en el sentido de una condición metafórica que expresa el desacuerdo con la sociedad en la que vive, es también, y centralmente, la perspectiva de Edward Said. Cf. *Representaciones del intelectual* (Barcelona: Paidós, 1996) y “Recuerdos del invierno” en *Punto de Vista*, Año VII, N°22, diciembre 1984.

⁹ Cf. “¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz”, art. cit. En el sentido de Steiner, el exilio es para Piglia expresión de la pérdida para el escritor de un centro, de las condiciones de estabilidad lingüística, de conciencia local y nacional, pero también en el sentido de Adorno y más específicamente en el de Said, el exilio es signo de marginalidad y experiencia de libertad en relación a los valores y poderes institucionalizados.

¹⁰ Postula Kaplan: si el turismo está marcado por la impronta de la globalidad, la cultura del consumo, lo comercial y superficial, el exilio en cambio, que connota el extrañamiento del individuo de una comunidad original (el artista como persona “fuera de lugar”), se implica en formaciones de arte alto moderno y se propone como un modelo de “ganancia estética” que legitima puntos de vista y prácticas artísticas: la producción de un estilo que emula los efectos del exilio aparece investido de un valor en tanto práctica de resistencia a toda forma de coerción. Cf. *op. cit.*, pp. 33-40.

Es por contraste con esa tensión y desgarramiento de la forma que puede recortarse una estética del exotismo. En primer lugar porque, si uno de los efectos de la “ficción de exilio” es la resistencia a los estereotipos, el exotismo de fines de los años 80 aparece de inmediato, como bien lo observó Graciela Montaldo, apelando a moldes y fórmulas narrativas, fundamentalmente a través de la recuperación del género de aventuras que, como efecto indirecto del veto borgiano a la profusión de color local había quedado relegado, durante los pasados cuarenta años, como una literatura de escaso valor a la que ni siquiera se hizo participar de la categoría de género menor tan profusamente cultivada en décadas anteriores.¹¹ En segundo lugar, y en un más allá del mero redescubrimiento genérico, porque el exotismo, como si operara ahora en su más clásico (y más alto) sentido de potencia imaginaria¹², es signo de una recuperación para la literatura de su capacidad de componer fábulas, de su estatuto primordialmente ficcional. Dice Montaldo: por fuera de todo afán interpretativo (porque no echan luz sobre el presente) y en un más allá de la historia (porque la fábula que crean propone la narración civilizatoria en la que la violencia tiende a coagularse en relato), *Una novela china*, *La hija de Kheops* y *La internacional argentina*, transitan los caminos de una pura fabulación y encuentran en la capacidad de fabular –la que vuelven a extraer del relato de aventuras– el incentivo de la única literatura posible¹³. De este modo, porque funciona en otra coordenada que la de figurar la experiencia histórica reciente,

¹¹ Cf. “La invención del artificio. La aventura de la historia” en Spiller, Roland (ed.): *La novela argentina de los años 80*, ed. cit., pp. 259-261.

¹² Aludimos, por supuesto, a la invención decimonónica del Oriente como un lugar de novela y de experiencias fabulosas, como un topos de la imaginación del que se extrae, aún, toda una potencia de invención; al orientalismo europeo del siglo XIX para el que el Oriente, que puede ser despreciado y desvalorizado en lo que hace a su realidad social, conserva una gran atracción en tanto mito, una gran fuerza de sueño y un alto valor poético; esto es, a la visión (dominante) del XIX que –dice Thierry Hensch– hemos heredado en nuestra imaginación colectiva. Cf. *L’Orient imaginaire*. Paris: Les Editions de Minuit, 1988, p. 11 y el punto “La integridad onírica”, pp. 208-217.

¹³ Cf. Art. cit., p. 262.

también en otras que las de la clandestinidad o la resistencia a las tradiciones dominantes, la fuga no se traduce en experiencia dramática de descentramiento ni en crispación lingüística sino en pura *pulsión narrativa*. El signo más notorio de esa fuga es, entonces, la vuelta al relato. La reseña que Alan Pauls publicó en *Babel* sobre *La perla del emperador* sintetiza esta *ética del relato*: trascendiendo el conjunto de las aventuras que pueden desplegarse en función de una moral o un género, y emergiendo en el pasaje de un incidente a otro, el acontecimiento del Relato (Pauls lo escribe con mayúscula) vuelve a ser en *La perla* la gran potencia de la metamorfosis que, al modo de una máquina a la vez rousselfiana y milianuchesca, nos conduce al “corazón de la literatura”.¹⁴

¹⁴ Cf. Pauls, Alan: “Narrar, viajar, olvidar” en *Babel*, Año III, N°18, agosto 1990, p. 5.

Que todas estas novelas, a su turno, hayan sido promovidas en la página *El libro del mes* de la revista *Babel*, que la revista *Punto de Vista* (que sostuvo, y postuló, centralmente una poética del exilio) apenas se haya ocupado del fenómeno exótico (sólo el artículo de María Teresa Gramuglio, “Genealogía de lo nuevo”, se ocupa de *La perla del emperador*, incluyéndola, junto con novelas de Pauls, Chejfec, y Sánchez, en el corpus de “lo nuevo”), muestra que si bien el extrañamiento de los espacios sigue operando en el exotismo de los 80 como una perspectiva exterior en relación a la literatura nacional, al mismo tiempo y en relación con la poética paradigmática del exilio, se cifra allí un desplazamiento en los valores: en la concepción de la literatura, de la función del escritor. No obstante, se impone aquí una aclaración fundamental: la distinción que hemos observado entre una poética del exilio y una poética del exotismo de ningún modo podría sustentar una oposición, al modo de poéticas nítidamente enfrentadas, entre Saer y Piglia por un lado y Laiseca, Guebel, Pauls, Copi, Aira por el otro. Por empezar, Saer es sin duda uno de los nombres eminentes –mejor, uno de los maestros indiscutidos– que integran el linaje de los “narradores jóvenes”, y lo es en el momento en que, en el umbral de los 90, estos escritores manifiestan sus poéticas: Pauls, por ejemplo, escribe con veneración sobre *La ocasión* (“La primera novela realista sobre el azar”. *Babel*, Año I, N° 4, setiembre 1988) y lo hace, por lo demás, en la sección en la que *Babel*, al promocionar “El libro del mes”, postula una poética; Guebel, para dar otro ejemplo, lo incluye, en una encuesta a la joven narrativa argentina, junto con Piglia y con Aira, entre los escritores de “dudosa influencia pero seguro interés” (en “Los sesenta”. *Vuelta* 8, marzo 1987). Asimismo, tanto Piglia como Aira promueven la literatura de Laiseca como una de las fundamentales de la literatura argentina y anuncian a *Los Sorias* como una obra maestra: Laiseca –dice Aira en 1989– ya es un artista maduro y consumado, es el autor de *Los Sorias*, una de las novelas más grandes del siglo XX y ya no tiene nada que esperar (cf. “Una máquina de guerra contra la pena”); *Los Sorias* –dice Piglia en el Prólogo que escribe para la tardía edición de 1998– es la mejor novela que se ha escrito en la Argentina desde *Los siete locos*. (Cf. “La civilización Laiseca” en Laiseca, Alberto: *Los sorias*. Bs.As.: Simurg, 1998, p.9) Como se ve, las líneas se intersectan de un modo más complejo, y por cierto mucho más rico en significación, que el que podría proporcionar una simple segmentación del campo. En este sentido debemos decir que es el propio punto de vista instaurado por la literatura de Aira el que nos lleva a distinguir exilio y exotismo como dos tropos en los que se juegan dos modos de valoración (negatividad / afirmación) en lo que hace a la ética de la invención y el imperativo del relato: no casualmente la literatura de Laiseca es para Piglia un cabal exponente de la *ficción paranoica*; para Aira, en cambio, una máquina de guerra –de *felicidad*–

En principio, y es este valor —el de una inmediata y fantástica potencia de invención— el que Aira le acuerda al exotismo: el relato exótico (y está pensando en la “maravillosa” novela de Segalen, no en las novelitas de Loti) como la mejor vía para “vivir la realidad de la fábula” que es, dice, “el corazón mismo de lo que llamamos literatura”. (cf. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, p. 63)

Pero el exotismo de Aira tiene, además, otro sentido fundamental. Cuando en 1993 se ocupa del clásico —borgiano— problema del vínculo entre literatura y nacionalismo, Aira escribe un ensayo al que pone por título “Exotismo” y en el que, como dándole toda la vuelta al impulso de fuga y desterritorialización que lo define a fines de los 80, el exotismo se concibe como un extraño regreso desviado a la afirmación de la nacionalidad: la literatura —dice Aira aquí— es *el dispositivo por el que un brasileño se hace brasileño, un argentino argentino*. Y es en la postulación de este exotismo, todo cuyo gesto consiste en *adoptar* esa consigna de representación que Europa le atribuyó a América¹⁵ y de la que la literatura argentina —desde el veto borgiano a los camellos del

contra la pena. Es también, y claramente, el punto de vista que Aira instaura con sus juicios de valoración. Por una parte dice que *La Hija de Kheops* es una obra maestra, premia *La perla del emperador* en el concurso anual de Emecé (y, más aún, escribe a partir de ella su novedosa teoría de la “literatura mala”: “¿La literatura mala como única salida?”), y escribe un libro sobre el arte maestro del relato en *Copi*. Por otra, impugna, y sin medias tintas, a *Respiración artificial* como la peor novela del año, y escribe un artículo ambigüamente irónico en su elogio sobre el trabajo arduo que cimenta a la narrativa de Saer.

En relación con los valores literarios, críticos, políticos de las revistas *Punto de Vista* y *Babel* en la Argentina de los 80, cf. Patiño, Roxana: *Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1983-1987). Cuadernos de Recienvenido 4*. San Pablo: Universidad de San Pablo, 1997; Delgado, Verónica: “*Babel*. Revista de libros en los 80. Una relectura”. *Orbis Tertius*, Año I, Nº 2/3, 1996.

¹⁵ Tanto si se trata del exotismo primitivista que, en su desplazamiento utópico hacia el mundo de la naturaleza, inventa la imagen del Buen Salvaje (cf. Todorov, Tzvetan: *Nosotros y los otros*. México: Siglo XXI, 1991.), como si se trata del exotismo orientalista como el estilo occidental de inventar, reestructurar y dominar al Otro (cf. Said, Edward: *Orientalism*. N.York: Vintage Books, 1979.), el exotismo se ha constituido, políticamente, como una operación que construye, asigna y distribuye identidades fijas. Una práctica discursiva sobre el Otro concomitante de la invención decimonónica de las naciones, esas “comunidades imaginadas” en base a un proceso de *homogeneización* (territorial, política, lingüística, cultural) de lo heterogéneo (cf. Anderson, Benedict: *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultu-

Corán- ha procurado escapar, que la poética de Aira se perfila, con toda singularidad, no sólo por contraste con las poéticas del exilio sino también en relación con el fenómeno exótico de fines de los años 80 que hace del extrañamiento en relación con lo propio su signo constitutivo. En el tercer punto de este capítulo procuraremos precisar la naturaleza y la forma de ese regreso. Por el momento diremos que el exotismo supone aquí, nuevamente, la adopción de un punto de vista como ficción: no se trata, desde ya, de un regreso a esencias dadas de antemano, sino del exotismo como un *dispositivo ficcional para generar la mirada*. Y que, nuevamente, es una rigurosa ética de la invención la que subyace a todo el proceso.

Atravesada por viajes, idas y vueltas, la literatura de César Aira dibuja un mapa que, al menos a primera vista, articula espacios canónicamente exóticos. Los espacios del exotismo oriental: la China, la India, el Japón (porque está la China de Lu Hsin, pero también la India de *El volante* e inclusive el Japón de *El llanto*). Los espacios del exotismo primitivista: el desierto argentino del siglo XIX, el espacio del Salvaje (*Ema, la cautiva, El vestido rosa, La liebre*). El

ra Económica, 1993.). En este sentido, los dispositivos del exotismo y del nacionalismo proveen patrones de identidad, es decir, *consignas de representación* cuya forma extrema son los *estereotipos* cristalizados en el siglo XIX: el nacionalismo como “fetiche”, “color local”, “mercancía”; la otra cara, dice Aira, del exotismo como género, moda, convención. (Cf. “Exotismo”)

Interesa observar, en este sentido, que los relatos del ciclo traducidos en Europa, han sido leídos - desde Europa- precisamente como “exóticos”. Nos referimos a las notas aparecidas en Francia a propósito de *El vestido rosa* que destacan lo maravilloso y la imaginación extraordinaria de César Aira (Cf. Nicole Zand: *Zakouski* en *Le Monde*, 2 de setiembre de 1988; Jacques Fressard: “Fable, poésie et humour” en *La quinzaine littéraire*, junio de 1988), y fundamentalmente a las lecturas italianas de *Ema, la cautiva*: tanto la nota de Dario Puccini (“La frontiera inventata” en *Il Messaggero*, 19 de noviembre de 1991) como la de Giuseppe Piacentino (“Una barbarie dorata” en *Il Giornale*, 17 de noviembre de 1991) no sólo hablan de “una fabulación extraordinaria”, de “curiosos y extraños paisajes”, inclusive de “una geografía imaginaria poblada de animales fabulosos” sino que en virtud de ello llegan a establecer un vínculo entre la literatura de Aira y aquella “a la que nos han habituado los escritores latinoamericanos” como García Márquez. Es decir, una lectura en clave de exotismo latinoamericano, en clave de representación. Veremos más adelante que la “fórmula” del exotismo como regreso desviado a lo nacional no supone en absoluto la regresión a esencias inmutables.

espacio del exotismo utópico: la isla (*La fuente*). Todos ellos configurados como espacios de la fábula, reinos de la ficción¹⁶.

En este mapa, sin dudas *Una novela china* es la novela “clásicamente” exótica de Aira: están allí el escenario clásicamente lejano, el tono milenario de la fábula, un narrador marcadamente “chino”, pero también, y en un más allá del problema de la representación, el exotismo como un motor de la fábula, una potencia narrativa y un pasaje a la ficción: “Los umbrales de lo exótico -precisa Graciela Montaldo- [aquí] son usados precisamente como contraseñas a la vez que como garantías de la ficción que estamos leyendo”.¹⁷

Para nosotros, sin embargo, es el *relato de viajes por la pampa* el que cristaliza la operación exótica de Aira, en la medida en que el procedimiento se muestra allí funcionando, a pleno, en su doble faz: como un *dispositivo genealógico de relato* pero también como un *dispositivo óptico* para volver a mirar lo propio. Y *La liebre*, de la que nos ocuparemos centralmente en el capítulo,

¹⁶ El término “fábula” aparecerá reiteradamente en nuestro trabajo. De los múltiples empleos que tiene el término, aquí se privilegiarán (1) el sentido que proviene del latín *fabula* (*fabulari*: conversar, hablar; y éste a su vez de *fari*: hablar): dichos, relato sin garantía histórica, cuento. (Cf. Corominas, Joan: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1961) y (2), tal como lo veremos más específicamente en el Epílogo, el sentido de *exemplum*: la fábula utilizada como un “argumento por analogía” en la Retórica (Cf. Barthes, Roland: *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982). No lo utilizaremos en el sentido que le da Aristóteles, como el mito, esto es como la imitación –la mimesis– de una acción real histórica o mitológica en tanto “argumento” o “entramado del conjunto de acciones realizadas” (Cf. *Arte Poética*. Madrid: Aguilar, 1979, pp. 77-79), ni, por extensión, en el sentido que le dan los formalistas rusos, como el conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra (la “trama”) opuesto al “argumento” en tanto disposición de esos elementos en la obra (Cf. Tomachevsky, B.: “Temática”, en Jakobson, R. y otros: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI: 1970, pp. 202-213). En lo que sigue del capítulo, y en la mayor parte de la tesis (salvo especificación), el término se utilizará, entonces, en su amplio sentido (proveniente del latín) de relato inventado, cuento. La propia definición de Aira a propósito del exotismo triunfante de Segalen se vincula con este sentido: el “espesor de fábula” como una “fantástica invención que desafía toda certeza”, que crea una duda, “algo ante lo que sea legítimo preguntarse si es realidad o ficción”. (Cf. *Nouvelles impressions*, p.64). Este efecto de duda que Aira le atribuye a la fábula puede vincularse con la característica que se le confiere en la Retórica, dentro de las técnicas de la narración literaria: frente a la *historia*, que es verdadera (en su realización literaria, verosímil), y al *argumento*, que no es verdadero pero sí verosímil, la *fábula* es aquello que no es verdadero ni verosímil. (Cf. Lausberg, Henrich: *Manual de retórica literaria*. Madrid, Gredos: 1967, Tomo II, p. 263).

¹⁷ Cf. Art. cit., p. 263.

es su más clara expresión: confluyen allí la traducción (la operación literaria inherente al relato de viajes) como un procedimiento genealógico de las formas -al nivel del estilo y del relato-, y el dispositivo ficcional de la mirada desde el cual transformar los estereotipos en invención.

Dado que el relato de viajes por la pampa es, como lo veremos enseguida, una convención genérica, la primera parte del análisis -aun cuando se muestre en principio contradiciendo la hipótesis de que la de Aira no es una poética de la revisitación- necesitará ocuparse de los usos de tradiciones y convenciones literarias; la interpretación, sin embargo, se orientará en otro sentido que el del reciclaje estilístico y genérico posmoderno.

II. *La liebre*: Relato de viajes, pasajes y traducción

II. 1. Viaje, perspectiva extranjera y genealogía de los estilos

Viaje de un naturalista inglés a las tolderías indígenas en la primera mitad del XIX, *La liebre* de César Aira aparece de inmediato como volviendo a contar cuentos ya contados: a primera vista, el de los viajeros ingleses por la pampa, que tiene en *Journal and Remarks* de Charles Darwin su forma más acabada, y el del viaje a los indios que Mansilla consagró en *Una excursión a los indios ranqueles*. Es una de las vueltas del exotismo de Aira: contado desde la perspectiva formal del viaje, es el cruce al otro lado de la frontera de la civilización, a ese espacio nacional por excelencia -la pampa del XIX- habitado por el Otro: gauchos, bárbaros, cautivos, y sobre todo, todavía más allá, el Indio, el Salvaje.

El viaje por la pampa y el desierto constituye en la literatura argentina una convención narrativa fundada, se sabe, por los viajeros ingleses. No sólo en lo que hace a las imágenes cruciales con las que se configura la imagen del país, sino también y fundamentalmente en lo que hace a la

instauración de una mirada sobre la pampa, precisamente la *perspectiva del viaje* en tanto convención genérica. Desde los románticos -postula Prieto- los escritores argentinos describen y atraviesan el espacio nacional asumiendo la mirada del viajero; la perspectiva del extranjero y la del viajero atraviesa la fundación de la literatura nacional.¹⁸ En este sentido, y recortándose en lo que puede llamarse el “ciclo pampeano” de Aira, *Ema* y *La liebre* se instalan más específicamente en este *cruce de género y de perspectiva extranjera* que define el viaje por la pampa: desde la perspectiva del viajero europeo del siglo XIX que se interna en el desierto -la del ingeniero francés que, en *Ema*, evoca claramente al Alfredo Ebelot de *Recuerdos de frontera*; o la del naturalista inglés que, en *La liebre*, remite sin dudas al *Journal and Remarks* de Charles Darwin¹⁹ - la literatura de Aira convoca y vuelve a contar una serie de relatos “nacionales”: el “cuento” de la cautiva o el viaje de la civilización a la barbarie que Mansilla consagró en *Una excursión*. Fusionando, podría decirse, la doble raíz que Benjamin atribuye al surgimiento de la narración: el narrador como alguien que viene de lejos y trae noticias de tierras remotas, el narrador que se queda en su país y abreva en él sus historias y tradiciones más arraigadas.²⁰

¹⁸ Cf. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina. 1820-1850*. Bs.As.: Sudamericana, 1996.

¹⁹ La irónica referencia a “las elucubraciones del inepto Alsina” en la que el coronel Leal se exhibe frente al ingeniero francés Duval, pone en evidencia la alusión a Alfredo Ebelot, ingeniero francés contratado por Adolfo Alsina, para realizar el trazado de una población en pleno desierto y para cavar una fosa en la línea de frontera. La entrevista de un viajero naturalista inglés con Juan Manuel de Rosas alude, en efecto, al diario de Charles Darwin y su relato del encuentro con el dictador. (Citamos por la siguiente traducción y edición de *Journal and Remarks: Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*. Bs.As.: El Elefante Blanco, 1998.)

²⁰ Cf. Benjamin, Walter: “El narrador” en *Sobre el problema de la filosofía futura*. Barcelona: Planeta, 1986, pp.190-191.

Entre paréntesis, inclusive *La costurera y el viento*, instalada ya en el siglo XX, se encara desde el punto de vista del viajero inglés: aun cuando el narrador escriba desde París lo que había resuelto en un café de Flores, la aventura viaja a la Patagonia, “el más lejano confín de la Argentina”: precisamente, ese “extremo del planeta, desierto bellísimo e inabarcable” que sólo los ingleses -Darwin primero, Hudson después- apreciaron, recorrieron e incorporaron a la imagen de la Argentina. (Cf. Prieto, Adolfo: *op. cit.*, ed. cit.) En *Días de Ocio en la Patagonia* (que la novela de Aira no deja de citar: “Días de turista en París. Días de ocio en la Patagonia!”), Hudson vuelve de un modo muy especial sobre las impresiones

El viaje por la pampa introduce de entrada una perspectiva extranjera en el relato. Nuestra primera pregunta será entonces: ¿de qué modo opera esa perspectiva extranjera en la escritura? Una posibilidad de entender la operación sería leer los modos en que los relatos ironizan, parodian, o reciclan la perspectiva exótica-hegemónica de los viajeros europeos del siglo XIX en lo que hace a la constitución de los estereotipos que tradicionalmente se ligan al desierto, los sentidos y las divergencias en el uso de la imagen del (Buen) Salvaje, del Gaucho o la Cautiva; es decir: leer las novelas de Aira en virtud de la deconstrucción de las representaciones hegemónicas de ese espacio. En general, y en buena medida, ésta ha sido la perspectiva de la crítica: la de definir -y evaluar- las novelas de Aira en función de un gesto antirrepresentacional (la desrealización de los espacios) y de las operaciones de deconstrucción (la revisión y transformación de los estereotipos culturales).²¹ La propia definición del exotismo que Aira formula en su ensayo

imborrables y únicas que produce la contemplación de los desiertos patagónicos, las mismas en las que Darwin se detiene con particular placer e insistencia nada menos que en los párrafos finales de *Diario del Viaje de un naturalista*. (Cf. *Días de ocio en la Patagonia*. Bs.As.: El Elefante Blanco, 1997, pp. 173-192). *La costurera y el viento* recupera de entrada esta *mirada inglesa*.

²¹ En "Increíbles aventuras de una nieta de la cautiva" (art.cit.) María Teresa Gramuglio ha visto en *Ema, la cautiva*, por un lado, la desrealización de su referente (el desierto del siglo pasado y su régimen) según lo habían elaborado los exponentes tradicionales de la literatura del desierto, un trastorno de la función representativa a través de un recurso extremo a la fantasía (fortines que son laberintos, atípicos "lugares amenos"). Por otro, operaciones de inversión y desvío respecto de los tópicos y arquetipos que definen la serie según la dicotomía civilización-barbarie (la cautiva, los indios). En "Captives et transfuges dans la littérature argentine de frontière" (en Antonio Gómez-Moriana et Danièle Trottier (eds): *L'indien, instance discursive*. Québec: Les Editions Balzac, 1993) Estela Cédola lee en la construcción del mundo indígena de *Ema, la cautiva* la creación de un espacio de frontera en el que se disuelve la antinomia cultura y naturaleza sobreentendida en civilización-barbarie. Tanto Gramuglio como Cédola leen a *Ema* en clave de deconstrucción: pero si para Gramuglio la novela encuentra en la "exacerbación del juego inventivo" no sólo una conquista frente a las limitaciones de la representación sino también el límite de un gesto parcial, Cédola en cambio interpreta el exotismo de Aira en el sentido en que Beatriz Sarlo postuló, para la narrativa argentina de la segunda mitad de los 70 y primera mitad de los 80, formas de figuración como crítica a la violencia del presente: en la tradición, podría decirse, del exotismo primitivista -donde el uso ficcional de la imagen del buen salvaje funciona siempre como una táctica irónica, y como un instrumento de crítica intracultural (Cf. White, Hayden: "The forms of wildness" en *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978)- la representación del mundo indígena como un mundo salvaje que no es salvaje constituiría, entre guiños irónicos y a cien años de la Campaña del Desierto, un espacio textual de resistencia a la barbarie de la dictadura militar. Específicamente en relación con la deconstrucción de la perspectiva hegemónica europea, Cédola lee en el exotismo de *Ema* como un tratamiento irónico y paródico de los tó-

podría sustentar esta perspectiva de lectura: desde su constitución con *la mirada sobre uno mismo* como si fuera un extranjero (Montesquieu en las *Cartas Persas*, Voltaire en *El ingenuo*) hasta su agotamiento con *la mirada sobre el otro* como un re-conocimiento y fijación de la identidad (Loti en *Madame Cristantemo*), la operación exótica supone para Aira, primordialmente, la creación de un *dispositivo ficcional para generar la mirada*. Sólo que en Aira ese dispositivo supone también -o mejor: ante todo- una *forma de encarar el relato*: obsérvese, en este sentido, que todo el ensayo sobre el exotismo es, en rigor, un ensayo sobre un género literario, el de la *novela exótica*. Desde esta perspectiva, decimos que, antes que una poética de representación, el viaje define en Aira las formas -los estilos- del relato, y que en este sentido debe ser leído en el espacio, o como el espacio, de una *traducción*. Aquí reside el primer efecto del viaje en el juego de las genealogías del relato: la perspectiva extranjera que introduce la convención narrativa del viaje por la pampa se *traduce* en la inflexión de formas de narración o estilos extranjeros.

Consideremos *Ema, la cautiva*. La perspectiva *francesa* del viajero -la que en *Relatos de frontera* le hace descubrir a Ebelot “perpetuas evocaciones de París en el confín del desierto inexplorado”²²- se traduce en la perspectiva “decadente” del relato: no sólo a través de su explicitación -“Todo es tan decadente”, dice el coronel Leal al tiempo que cita a Baudelaire y su “Invitación al viaje”-, no sólo a través de 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

picos del exotismo europeo. En relación con *La liebre*, Malva Filer postula la novela como una “utopian counterfactual parody” (en el sentido de Hutcheon) que busca desenmascarar el etnocentrismo europeo, cuestionar la visión exclusivamente masculina de la historia y dar voz a los silenciados y excluidos de la versión hegemónica del pasado. Cf. “César Aira y su apócrifa historia de los caciques Curá” en *Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Universidad Nacional de Tucumán, 1993.

²² Ebelot, Alfredo: *Recuerdos y relatos de la guerra de fronteras*, Bs.As.: Ed. Plus Ultra, 1968, p. 81.

artificio y de lo artístico²³, sino fundamentalmente a través de lo que podríamos llamar una inflexión del *estilo decadente*, del estilo -francés- de À rebours, en la escritura.

En principio, un estilo peculiarísimo singulariza a *Ema* en la obra de Aira: un detallismo de una minuciosidad exacerbada en la descripción que, colmando las páginas de la novela, le confieren al relato una morosidad extrema. Así, por ejemplo:

A veces se encaminaban por vastas alfombras de flores minúsculas rojas y amarillas, cubiertas de abejas, o bien sobre leguas de manzanilla que al ser pisada soltaba un aroma embriagante; o pequeñas violetas, tan numerosas que volvían azul todo el campo sin dejar ver la tierra. Ninguna hierba se alzaba más de diez o doce centímetros, con excepción de algún cardo solitario con el penacho lila impregnado de polen en el que se teñían los tábanos perezosos. [...] La tierra transformada en barro producía un ruido sensual bajo las patas de los caballos. La profusión de insectos que subía del suelo húmedo era interminable: grandes mosquitos que saltaban como langostas, arañas que tejían redes en forma de cúpulas, hermosas chinches verdes de la forma y dimensiones de una moneda, con arabescos siempre diferentes. (p. 38)

La minuciosidad descriptiva, podrá decirse, es la de la micropercepción naturalista: la misma, por ejemplo, con la que Darwin detalla los dos agujonazos que la avispa infringe en el lado inferior del tórax de la araña²⁴, la misma con la que el narrador de *Las ovejas* refiere cómo las ovejas, en la batalla por la supervivencia, separaban el lomo y el hígado de las hormigas (*Las ovejas*, p. 131). Sin duda, cuando en la página 66 de *Ema* se dice “Las pintadas americanas son

²³ María Teresa Gramuglio advirtió ya esta artificialidad “decadente” con la que se compone el mundo salvaje de *Ema*: las construcciones y los cuerpos indios como emblema del artificio, la afectación y la elegancia (Cf. “Increíbles aventuras de una nieta de la cautiva”, art. cit.). Para los tópicos del imaginario decadente –aquí, el refinamiento en los modales, la embriaguez por el cruce de salvajismo y de crueldad, el aburrimiento y la indolencia, el abandono voluptuoso al ocio y a la melancolía, la predilección por lo vago y el misterio, la ensoñación y lo legendario, la preeminencia del artificio y de lo artístico contra la naturaleza-, cf. Jean Pierrot: *L’imaginaire décadent. (1880-1900)*. París: Publications de l’Université de Rouen, 1977.

La artificialidad del mundo salvaje de *Ema*, recuerda también, notoriamente, la de la sociedad caduvea de *Tristes Trópicos* compuesta de “indios caballeros” que “pierden días enteros haciéndose pintar”: como para los indios de *Ema*, la estilización y la etiqueta artísticas son –dice Levi-Strauss- el signo de una infinita melancolía de la sociedad. (Cf. “Una sociedad indígena y su estilo” en *Tristes trópicos*. Bs. As., Eudeba, 1970).

²⁴ Cf. *op. cit.*, pp. 49-50.

más pequeñas que las del Africa, casi como gaviotas, y sus huevos del tamaño de un dedal gris-verde, con una mancha roja en el vértice”, o cuando se detallan los rasgos peculiarísimos de una variedad inusitada de especies, la mirada del narrador pero también su discurso son los del *Diario del viaje de un naturalista*, los de *El naturalista en el Plata*²⁵. Y enfocado con el ojo de un naturalista, el desierto se llena de garzas-ibis, bandurrias, becasas, calandrias, cardenales, pintadas y las más variadas especies de faisanes, gamas y tapires, manatíes, equidnas y moluscos fluviales: la naturaleza de *Emá* no es la del territorio de la literatura gauchesca²⁶ sino la que observan, con precisa curiosidad y detenimiento, los naturalistas extranjeros. Pero si este realismo “científico” aleja a la novela de la verosimilitud pautaada en la literatura –la literatura argentina del siglo XIX- al mismo tiempo la novela transmuta esta descripción microscópica –esta mirada extranjera- en estilo literario –un estilo extranjero. Porque el “naturalismo”, podría decirse, es a tal punto extremo que si el signo de la pampa para el ingeniero francés es la soledad, y el de la travesía la monotonía, el gusto en la sensación y el detalle en la percepción de todos los objetos –naturales y artificiales: plantas, animales, cielos y palacios- llena el espacio de formas, de colores, de matices. Si en esto pudo leerse un recurso extremo a la fantasía (nos referimos a la lectura de María Teresa Gramuglio en “Increíbles aventuras de una nieta de la cautiva”), esta descripción microscópica puede entenderse aún en otro sentido: como un naturalismo vuelto decadente por efecto de la sensualidad; al modo de *À rebours*, como un “estilo decadente” en tanto *exacerbación del naturalismo*.²⁷ La descripción de las distintas especies de faisanes, en la que lo natural es

²⁵ Cf. Hudson, William: *El naturalista en el Plata*. Bs.As.: El Elefante Blanco, 1997.

²⁶ En el apartado que se ocupa del “El territorio”, en *Muerte y transfiguración del Martín Fierro* (Bs.As.: CEDAL, 1984), Martínez Estrada se detiene en los animales que –dice- son protagonistas históricos de la frontera: la vaca, el caballo y el perro. También Saer, en *El río sin orillas* (Bs.As.: Alianza Singular, 1991), se ocupa de estos tres animales como figuras indisociables del gaucho en la pampa argentina que definen “la intimidad de lo imaginario”. (p. 78)

²⁷ A medida que avanza el siglo XIX –dice Jaime Rest- la preocupación documental y el deseo de precisión científica de los naturalistas se van desligando de sus metas sociológicas y se van convirtiendo

tratado en clave “artística” y en clave de “correspondencia” y sinestesia (grito-oro) y en la que la reproducción “fiel” de la realidad adquiere un matiz cada vez más esteticista, podría condensar el singular estilo de la novela:

La presencia de los faisanes imponía un tipo peculiar de elegancia. Y sobre todo los gritos que no tienen igual en la selva. El grito del faisán es el reverso de cualquier música. Un sonido compacto que en su primer esfuerzo [...] llega al máximo de intensidad. Al oírlo, no se puede pensar sino en la solidez del oro. Las líneas de sol que filtraban entre los árboles lo hacían brillar [al faisán dorado]. Durante los segundos que duró la mirada tuvieron la sensación del oscurecimiento del aire, la llegada de la noche. Podría haber sido una estatua: la alegoría de la riqueza. [...] subieron del suelo los colores de los faisanes, dispersos en la hierba. Una bandada entera [...] todos calcados sobre el mismo molde: rojos, amarillos y celestes, delgados como galgos, pecho abultado y cuello frágil, moños cartilagosos de azul-negro brillante. Miraban a los intrusos sin verlo. (p. 156)

Observada la naturaleza en clave de arte y de artificio, la micropercepción científica se transmuta en exquisitez de detalle, la mirada naturalista en estilo literario, la variación sobre el realismo en experimentación con el *estilo*.

En dos ocasiones Aira se refirió a la génesis de *Ema, la cautiva*; en las dos ocasiones, en términos de traducción. En la misma contratapa que escribió para la novela, en 1981, Aira cuenta que, a partir de las novelas góticas inglesas que había venido traduciendo, *Ema* surgió de la idea de escribir una “gótica” simplificada: una novela en la que las pasiones propias del gótico se anularan unas a otras y de lo que resultara, en el revés o en el extremo de la pasión, la pasión de la Indiferencia. En 1993, en una entrevista que le concede a Graciela Speranza (“Todos quisimos

en un fin en sí mismos. Si bien es cierto que la estética decadente se define fundamentalmente por un marcado antinaturalismo, al mismo tiempo, desvinculada de la ideología social que debía informarla, la técnica de la verosimilitud expositiva podía convertirse fácilmente en una manifestación del arte por el arte. Es precisamente en Huysmans donde esta proclividad descriptiva se agudiza, es en el decadentismo de *À rebours* donde la recreación visual y la exactitud detallista se convierten en un objetivo casi excluyente, al punto de que la reproducción fiel de la realidad adquiere un matiz cada vez más esteticista. (cf. Rest, Jaime: “Prólogo” a Huysmans, Joris-Karl: *Al revés*. Bs.As.: Fausto, 1977, pp. 17-18).

ser Rimbaud y no lo fuimos”, art. cit.), recuerda –o fabula- que la idea original había sido la de reescribir la novela de una cortesana japonesa del siglo XIII: *El libro de la almohada* de Sei Shonagon. En cuanto a la primera de las formas de traducción ideadas por Aira –y no hay motivos para no dar crédito a esa fabulación “autobiográfica”- su mecanismo puede entenderse según lo que en el próximo capítulo definiremos como el procedimiento de “abstracción del género”. En cuanto a la segunda, debería advertirse que lo que podríamos llamar una “orientalización generalizada” de la lengua –porque en la lengua de *Ema* 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* el recuerdo de la literatura (p.41)- es la *huella léxica* de esa reescritura oriental.²⁸ *Ema*, acierta Jean-Didier Wagner, es la novela del límite extremo de la civilización: allí “el mundo indio nómada, 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”²⁹. Pero no sólo el mundo indígena; también la lengua de *Ema*, podríamos decir, se orientaliza y según un empuje de fuga tal que, alejándose todavía más, en el espacio y en el tiempo, llega hasta una lengua legendaria con “carros de equipaje”, “doncellas” y “boscajes”, hasta la ensoñación dariana con *príncipes tristes* y peces “*bogando por la hoya*”. Erudición y exotismo, dice Libertella, es lo que la literatura de Aira conjuga para la biblioteca nacional.³⁰ La exquisitez del detalle decadente, puede decirse entonces, se traduce en vocabulario exquisito, en refinamiento lingüístico. Si en ello hay un recurso a la fantasía, será a la fantasía oriental y legendaria de la ensoñación decadente: menos un

²⁸ La reciente traducción y edición de *El libro de la almohada*, a cargo de Amalia Sato (Bs.As.: Editorial Adriana Hidalgo, 2001), permite constatar que es el mundo de la frivolidad lo que Aira toma y traduce del libro de Sei Shonagon.

²⁹ Cf. “Ema en terra incognita”. *Libération*, 4 de agosto de 1994.

³⁰ Cf. *Las sagradas escrituras*. Bs. As.: Sudamericana, 1993, p. 206.

mecanismo de desrealización que el reemplazo –la traducción– de un verosímil literario por otro.³¹

Consideremos ahora, con más detenimiento, *La liebre* y el juego, bastante más notorio por cierto, que se establece allí con las convenciones narrativas y las convenciones de estilo.

Para empezar, el relato que hace Clarke del episodio del glaciar se recorta de un modo evidente, casi ostentoso (pp. 110-115 y 221-225). De golpe, el tono y el estilo del relato cambian y los clisés propios del relato de aventuras (“sueño de conocer estas tierras”), del viaje exótico en tierras lejanas y pobladas de peligros (el “ataque feroz” de los “indios aullantes” con “torpe sed de sangre”), del relato sentimental y de la descripción romántica (“la maravillosa Rossana, de la que me enamoré perdidamente”, “una esplendorosa primavera”), empiezan a precipitarse y a ocupar todo el relato. No se trata, no obstante, de cualquier relato de viajes ni de cualquier romanticismo: lo que el “estilo clásico” de Clarke –que la novela misma señala– parece seguir, casi punto por punto, es el de *Atala* de Chateaubriand: los mismos clisés en la descripción de las escenas naturales (de sus “magnificencias” y sus “admirables contrastes”), la misma estrecha vinculación entre amor y naturaleza.³² Lo cual, además de conferirle verosimilitud “histórica” al

³¹ La relación de *Ema* con *Relatos y recuerdos de las guerras de frontera* de Ebelot también puede pensarse como traducción, pero aquí bajo la forma de una *literalización* de lo figurado, o de una *paráfrasis* de imágenes o fragmentos. Así, la ironía de Ebelot en relación a la nominación excesiva en el desierto y sobre todo en el mundo indígena (“Se había hecho edificar una casa de tres piezas con paredes de barro, suelo de tierra apisonada, techo de cinc, que pasaba entre los suyos por un *palacio*”, *op. cit.*, p. 27), se vuelve literal en *Ema*: los caciques indios efectivamente tienen “palacios”. Y los dos pasajes en que Ebelot habla de la melancolía en el desierto son parafraseados en la melancolía lánguida de oficiales y soldados, en la melancolía filosófica de los príncipes indios: “Catriel –dice Ebelot– medita hoy en la isla Martín García sobre el vacío de las pompas humanas” (*op. cit.*, p. 216); y dicen los príncipes de *Ema*: “Estoy cansado como un mendigo. Me pregunto cuándo terminará la vida” (p. 164), “La vida –dijo– es un fenómeno primitivo, destinado a la más completa desaparición...” (pp. 144-145).

³² Así, por ejemplo, la tranquilidad y la inmensidad que reinan en el desierto (“bosques de gigantescos pinos azules”, “valles cubiertos de flores hasta el último centímetro”, “ciclópeas cornisas de nieve”), contrapuestas a la “fatalidad” que en la segunda parte conduce al “aterrador y magnífico espectáculo” de la tormenta en medio del bosque, la “apoteosis del horror” (“aguas de lago irguiéndose en rugien-

relato de Clarke, importa sobre todo en la medida en que se trata de nombres propios singularísimos: *Atala*, se sabe, es el texto que funda emblemáticamente la descripción romántica de la naturaleza americana en el siglo XIX; Chateaubriand, “el primer viajero específicamente moderno” que en *Les Natchez* configura por primera vez el espacio americano como un mundo de cruzamientos: hay maestros de danza franceses en medio del bosque y los iroqueses saben hacer la reverencia.³³ Quiero decir: no se trata sólo del uso de los estereotipos, de la apelación a ciertos estilos, sino de reescribir textos emergentes de la serie, de escribir *entre el anonimato del clisé y la singularidad de la firma*.

Pero *La liebre*, que es el texto de la proliferación del sentido, también hace proliferar las ascendencias de la forma. Y si en el relato recortado del personaje -el naturalista inglés- se advierte el estilo -francés- de Chateaubriand, en lo que hace a las formas de la narración la perspectiva *inglesa* del viajero se traduce, según una relación más específica entre género y ascendencia extranjera, en la puesta en marcha de ciertos esquemas narrativos según lo han realizado algunos relatos escritos en lengua inglesa.

Básicamente y en lo que se refiere a convenciones genéricas, *La liebre* pone en marcha dos fórmulas del relato popular. En principio, lo que Borges llama una fórmula elemental: el hé-

tes olas negras”, “los mirtos se sacudían con espasmos de látigo”, “sonidos escalofriantes que arrancaba el viento de sus anfractuosidades afiladas”), pueden cotejarse con las imágenes empleadas por Chateaubriand para describir el “Nuevo Edén” (“el más sorprendente de los panoramas”, “olas de verdor sin límites”, “vistosos árboles de todos los colores y perfumes”, “alturas que fatigan la mirada”), y con el siguiente fragmento: “...en breve, el estruendo lejano de un trueno lejano se prolongó por aquellos bosques tan antiguos como el mundo, haciendo salir de sus intrincadas espesuras sublimes rumores [...] Rásganse de improviso los siniestros celajes y el relámpago traza en los aires rápidas espirales de fuego. ¡Aterrorador y magnífico espectáculo! El rayo prende en los bosques, el incendio se extiende como una inmensa cabellera de llamas [...] y del seno de ese vasto caos se levantó un mugido confuso, formado por el fragor de los vientos, el gemido de los árboles, los aullidos de las fieras, los chasquidos del incendio y el repetido retumbar de los truenos, que mugían al perderse sobre las aguas”. Cf. *Atala*. México: Ed. Porrúa, 1967, pp. 9-10 y pp. 43-44 respectivamente.

³³ Cf. Prieto, Adolfo: *op. cit.*, pp. 122-123; Cf. Todorov, Tzvetan: *op. cit.*, pp. 326-327.

roe se echa a andar y le salen al paso sus aventuras.³⁴ Obviamente, que un viajero se interne en las tierras extrañas y desconocidas del Salvaje abre de entrada la expectativa del género; como en los primeros capítulos de la *Excursión*, establece de entrada un pacto novelesco con el lector fundado en la curiosidad y en el suspenso. Sólo que la aventura a la que asistimos en *La liebre* es, más específicamente, el proceso de barbarización de un viajero inglés: una transformación que se realiza no tanto según el modo en que Mansilla finge volverse indio entre los ranqueles sino en la forma en que Richard Lamb se aciolla o, mejor, se barbariza en medio de los amores y las guerras que lo encuentran a lo largo del camino y en los que, sin buscarlo, se va precipitando. De manera que, si admitimos que, al reescribir el viaje de la civilización a la barbarie, *La liebre* reescribe una fábula de identidad nacional³⁵, hay que decir entonces que lo hace, en principio, según la perspectiva inglesa-argentina de ese idilio y de esa aventura “uruguaya” que es *The Purple Land* de William Hudson. Que es también -lo sabemos- *La Tierra Cárdena* de Borges, porque lo que resuena en la conversión de Clarke es el “temple venturoso de Richard Lamb”, esa “felicidad” y esa “hospitalidad para recibir todas las vicisitudes del ser, enemigas y aciagas”³⁶, el “venturoso aciollamiento” que para Borges es, ante todo, una cualidad inglesa: “Los ingleses -dice Borges-, algunos, los trashumantes y andariegos, ejercen una facultá de empaparse en forasteras variaciones del ser: un desinglesamiento despacito, instintivo, que los americaniza, los asiatiza, los africaniza y los salva.”³⁷

³⁴ Como la segunda parte del Quijote, como el *Huckleberry Finn* y también como *The Purple Land*, la novela de Aira correspondería a la etapa ulterior del género: no la rudimentaria sucesión de aventuras donde el sujeto es meramente impersonal, sino el doble movimiento por el que el héroe modifica las circunstancias a la vez que las circunstancias modifican su carácter. Cf. Borges, Jorge Luis: “Sobre *The Purple Land*” en *Otras inquisiciones* [1952] en *Obras completas*. Bs.As.: Emecé, 1974.

³⁵ Así lo postula Florencia Garramuño en *Genealogías culturales*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997, pp. 68-86.

³⁶ Cf. “Sobre *The Purple Land*” en *Otras inquisiciones*, ed. cit., p. 736.

³⁷ Cf. “La Tierra Cárdena” en *El tamaño de mi esperanza*. Bs. As.: Seix Barral, 1993, p.33.

Como en el “venturoso acriollamiento de Lamb”, pero también como en la romanización del guerrero lombardo y en la barbarización de la cautiva inglesa, como en el acriollamiento de Juan Dahlman y como la vuelta del gaucho matrero en Cruz, la transformación de Clarke ocurre - como las conversiones-iluminaciones borgianas- al modo de una conmoción de la identidad en medio del enfrentamiento y de la guerra³⁸. Y es precisamente en el relato de la guerra donde *La liebre* lleva al extremo el reinado de lo simultáneo y la tensión de la paradoja que organizan el tiempo y el espacio en la novela (ver pp. 188-208). A un punto tal, por otra parte, que inclusive “hubo motivos para decir que la batalla que duró dos días con sus dos noches no había tenido lugar” (p.204). Que a este trastocamiento de los patrones identitarios de tiempo y espacio, la novela lo defina nada menos que como la “la apoteosis de la simultaneidad del *nonsense*” (p.195, subrayado nuestro) no es sin duda indiferente. Al nombrarlo y señalarlo de ese modo, la novela dice: la guerra en la que Clarke se vuelve indio es una guerra -si no acaecida por lo menos contada con Lewis Carroll- al *mejor estilo inglés*. El clima lluvioso y la neblina, y el toque de humor -inglés- (los indios guardaban la grasa en latas inglesas de té), no hacen sino acentuar y ostentar el contexto formal del estilo.³⁹

³⁸ En “Historia del guerrero y la cautiva”, Droctfult se convierte a la civilización en el asedio a Ravena; el contexto de la barbarización de la cautiva inglesa es “el asalto de los corrales, el alarido y el saqueo, la guerra”. En “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, Cruz se da vuelta en el enfrentamiento con Martín Fierro. En “El Sur”, Dahlman, si bien ya había elegido el pasado criollo, acata la ley del Sur en el desafío y en el duelo. Cf. *Obras completas*, ed. cit.

³⁹ Otra paráfrasis evidente se lee en la página 173: “Lo cierto es que uno de nuestros cuentos es sobre una liebre que correteaba por la llanura huyendo de un caballo loco que se la quería comer, y cayó por un agujero. Cayó y cayó y cayó en la oscuridad, y los ojos se le hinchaban y veía escenas que son una parte importante del cuento, pero con las cuales no voy a aburrirlo”. Esa parte importante del cuento la constituyen, claramente, las alacenas y estantes, los mapas y cuadros colgados, que Alicia ve en las paredes del pozo por el que cae, y cae, y cae, como atravesando la Tierra. Cf. Carroll, Lewis: *Alicia en el país de las maravillas*. Barcelona: Plaza y Janés, 1995, pp.24-25.

Al mismo tiempo, el encuentro con los orígenes, el reencuentro de la identidad ligado, en el final, a la recuperación del amor, al descubrimiento de la ascendencia y de la auténtica relación de los principales personajes del relato, permite recomponer hacia atrás esa otra forma elemental de relato que es el "romance sentimental", esa historia "sensacional" de amor y de aventuras que, se consolida en la narrativa del siglo XVIII y XIX por contraste con la novela realista. No sólo por la recurrencia a su nudo estructural -el problema de la identidad, de su pérdida y confusión, desarrollada a través de los tópicos del nacimiento misterioso, los expósitos, los dobles, los gemelos, los espejos, las reproducciones- sino por la puesta en funcionamiento de su principio básico, la *lógica del "y entonces"* que permite el desplazamiento continuo de un episodio al otro: precipitándose cada vez en las aventuras que le van saliendo al paso ("Yo a todos les digo lo mismo: sí", p.216), Clarke se desliza de un episodio a otro, y lo único que importa saber, desde el punto de vista de la fascinación del relato, es "qué va a suceder después". Así, hasta esa escena de reconocimiento final, ese "final feliz" en la que la explicación del misterio transforma al relato en una especie de una adivinanza, de juego cómico.⁴⁰

Desde la perspectiva de la aventura amorosa y la aventura familiar, *La liebre* convoca, en líneas generales, el género del romance. Pero también -y avanzando por el camino de las filiaciones inglesas- la novela convoca, más concretamente, un nombre propio dentro de la convención, una vez más una obra maestra y un maestro del género: *La piedra lunar* de Wilkie Collins -para Borges "maestro de la vicisitud de la trama, de la patética zozobra y de los desenlaces imprevi-

⁴⁰ La ritualización de la acción -la concentración de la acción en unidades de fórmula- y la lógica del "y entonces" definen para Frye la forma del romance sentimental -y, por extensión, del relato popular- frente la forma figurativa y a la lógica causal del "por lo tanto" del realismo. Frente a la novela realista que obtenía toda su dignidad en una sabiduría y una clarividencia que apuntan al mundo que está fuera de la literatura, el romance sentimental se perfilaba y florecía como ese "relato que se narra primordialmente por el puro gusto de narrarlo". Cf. Frye, Northrop: *La escritura profana*. Caracas: Monte Avila, 1982, p. 53.

sibles”; para Eliot, “maestro de la trama y de la situación, esos elementos del drama que son esenciales para el melodrama”⁴¹. La novela de Aira se hace, en un sentido, con los elementos que componen esta historia de amor, de intriga y de misterio: desde *uno* de los puntos de vista del relato, la pérdida del diamante ligada a la historia familiar de la herencia y a una historia de amor; desde *otro* punto de vista, la pérdida del diamante ligado a lo que, desde el punto de vista inglés, son las fábulas exóticas hindúes -indias; y aún desde *otro* punto de vista, la pérdida de un diamante que pertenece a la diosa de la luna. Según el punto de vista del relato (la historia del testamento de Gauna, las fábulas exóticas de los salvajes, o las refracciones de la luz lunar que definen la atmósfera de la novela), la novela de Aira reescribe uno u otro aspecto de *La piedra lunar*. Y es precisamente en la multiplicación de los puntos de vista como tantos relatos hay, que *La liebre* extrae del relato de Collins, ante todo, el *perspectivismo* que define su estructura narrativa.⁴²

⁴¹ Cf. respectivamente Borges, Jorge Luis: “Prólogo” a Collins, Wilkins: *La piedra lunar*. Bs.As.: Hyspamérica, 1985; y Eliot, T.S.: “Wilkie Collins y Dickens” en *Los poetas metafísicos*. Bs.As.: Emecé, 1948.

⁴² Si apuntamos esta relación es porque son muchos los elementos -obvios, evidentes- que *La liebre* extrae de *La piedra lunar* al modo de “componentes” del relato: Como en la historia testamentaria de Gauna, hay un heredero de un ducado que nunca pudo demostrarlo (*La piedra lunar*, ed. cit., p. 37), hay tres bellas hermanas que fueron surgiendo prestamente una detrás de otra (*ibidem*, p.29), hay un testamento en el que se establece que el Diamante Amarillo, debe convertirse en un presente de cumpleaños para una joven de 15 años (*ibidem*, p.58) y que en caso de muerte violenta debería remitirse a Amsterdam para dividirla (*ibidem*, p.62). Como la fisonomía de Clarke, hay un inglés lo suficientemente delgado, moreno, curtido y silencioso, como para pasar -entre los hindúes- por un indostánico budista. En la ferocidad y el enigma de la Viuda de Rondeau, resuena el misterio y el salvajismo que definen al Coronel: una máquina de destrucción, un carácter que se atrevía a toda cosa y un rostro que, hermoso como era, parecía no obstante poseído por el demonio. (*ibidem*, p.62) Y fundamentalmente el influjo de la Piedra que variaba según el brillo de la luna y que la novela de Aira traduce en las refracciones de la luz lunar que ocupan un lugar preminente en la novela. Sobre todo en el último capítulo, en la escalada a la Sierra de la Ventana: la luna pasa por diversos avatares en su interacción con la orografía de altibajos, las perspectivas y las posiciones se distorsionan y las formas se transforman bajo el efecto de la noche. Cuando finalmente los protagonistas pasan al otro lado de la montaña y un inmenso recinto de aire oscurecido por las laderas se abre ante sus ojos, el último capítulo de *La liebre* -en el que por lo demás no falta una *muerta viva* que alude a otra novela de Collins, *La muerta viva*- parece estar siguiendo el último capítulo de *La Piedra Lunar* en el que al fin se da con el diamante: allí también la descripción se concentra en la interacción entre la luna y la montaña, y el diamante se encuentra finalmente en un templo oculto entre árboles y estratos rocosos: “Allí, envuelto en sombría y fría majestad, e inundado por la mística luz

Seguramente, debe poder seguirse por este camino de las alusiones textuales, las reescrituras. Pero aquí nos bastarán las referencias que hemos apuntado para decir que la guerra y el amor, la aventura y el romance, esto es, los dos tópicos del relato popular y también los dos nudos de la novela inglesa-argentina de W.Hudson, se cuentan en *La liebre* al mejor *estilo inglés*. Con la aventura y el idilio de Hudson, el nonsense de Carroll, la intriga y el melodrama de Wilkie Collins, *La liebre* de César Aira reescribe una fábula de identidad nacional -el cuento clásico del viaje de la civilización a la barbarie- en la *forma* de una novela inglesa. Si la literatura vuelve a contar la nación, la nación y la tradición -dice la literatura de Aira- están ante todo en las *formas*, en los *estilos*.

En la narrativa de Aira los estilos y las convenciones son a menudo reconocibles. Aun cuando se quiera, se postule y se presente, como un arte general de la invención, ésta es la marca de una suerte de *estilización* que podría entenderse en el sentido en que Fredric Jameson habla del “pastiche postmodernista”: una “canibalización al azar de todos los estilos del pasado, el libre juego de la alusión estilística”. Sobre todo, si se considera con Jameson que los estilos y los géneros de los que echa mano no son meramente citados sino incorporados a la propia sustancia del relato.⁴³

No obstante, habría dos dificultades para remitir sin más el uso de la convención en Aira al historicismo postmodernista. En primer lugar, la tensión que la narrativa de Aira establece entre convención y nombre propio. Los discursos que Aira somete a un proceso de estilización no son meramente convenciones generalizadas sino estilos singulares, obras maestras o maestros del género: el estilo romántico y Chateaubriand, el estilo decadente y Huyssmans, el romance

que caía del cielo, se hallaba el dios lunar”. (*ibidem*, pp. 723-728)

⁴³ Cf. *Op. cit.*, pp. 35-38.

sentimental y Wilkie Collins. Incluso en lo que hace a la convención del relato de viajes por la pampa, los textos de Mansilla y de Darwin son dos hitos en el “género”, precisamente dos emergentes entre la cristalización del modelo y su corrección o refutación.⁴⁴ Si el pastiche postmodernista de Jameson supone la creciente falta de disponibilidad del estilo personal, nada entonces más inapropiado que esta categoría para pensar una literatura que, por el contrario, se constituye de un modo eminente en torno al nombre propio⁴⁵, y que, con impronta e impulso vanguardistas, quiere escribirse entre el anonimato (“la literatura debe ser hecha por todos, no por uno”, Aira cita una y otra vez a Lautréamont) y la singularidad de la firma.

En segundo lugar, si para Jameson los estilos muertos son “las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que ya es global” y si la posliterariedad no sólo refleja para Jameson la ausencia de un gran proyecto colectivo sino también la desaparición del antiguo lenguaje nacional⁴⁶ *Ema, la cautiva* y muy especialmente *La liebre* ponen en evidencia, por el contrario, que esos estilos revisten siempre una *forma nacional*, esto es, que funcionan desde el punto de vista de la lengua o la literatura nacional en la que se constituyeron. El mismo concepto de cultura nacional homogénea, en el sentido en que lo concibe Benedict Anderson, está –dice Homi Bhabha- en un profundo proceso de redefinición: hay, en nuestro fin de siglo poscolonial, la evidencia sobrecogedora de la hibridez de las comunidades imaginadas, la necesidad de rever el hábito nacional que liga pueblo, lugar y cultura como una conexión natural y sólida y proveer, en cambio, un imaginario social basado en la articulación de lo múltiple diferencial.

⁴⁴ El de Darwin, por el modo en que confirma a la vez que relativiza y disuelve los elementos configuradores de la serie (cf. Prieto, Adolfo: *op. cit.*, pp. 87-88); el de Mansilla, por el modo en que refuta el libro de los viajeros ingleses -a través de la refutación de la representación romántica de la pampa-, a la vez que se constituye como convención narrativa de la tradición: no el viaje de la cultura a la naturaleza sino, en términos de política nacional, el viaje de la civilización a la barbarie.

⁴⁵ Desarrollaremos este aspecto en el Capítulo IV.

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 36.

La noción de una formación nacional que podría ser representada por una identidad cultural nacional está bajo presión, dice Stuart Hall. Y pregunta James Clifford: “¿Qué procesos, más que esencias, se implican en las experiencias presentes, a fines del siglo XX, de la desterritorialización de la identidad cultural?”⁴⁷ Pues bien, es en este contexto, en el que la identidad nacional ha perdido su posición privilegiada en cuanto productora de sentido, que la literatura de Aira *insiste* en formas nacionales. Sólo que esa insistencia se realiza, siempre, desde el punto de vista de la literatura y la ficción: Aira insiste en tradiciones nacionales entendidas no, desde ya, como identidades esenciales dadas de antemano sino como específicas tradiciones literarias. (Entre paréntesis, por eso hablamos de *un*, y no de *el*, estilo francés en *Ema*, de *un*, y no de *el*, estilo inglés en *La liebre*.) El ensayo sobre el exostimo, decíamos, es un ensayo sobre el género literario de la novela exótica; deberíamos precisar ahora: sobre la *novela exótica francesa*: Montesquieu, Voltaire, Loti, Segalen, Roussel. Al estilo de Borges, podríamos decir, que cuando polemiza con Caillois sobre el origen del género policial en realidad está pugnando por el reconocimiento de la primacía de la literatura anglosajona sobre la francesa⁴⁸, Aira recorta géneros y esos géneros constituyen específicas tradiciones literarias que revisten siempre una forma nacional.⁴⁹

⁴⁷ Cf., respectivamente: Homi Bhabha: *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1991; Stuart Hall: “The local and the global: Globalization and Ethnicity” en McClintock, Anne, Aamir Mufti and Ella Shohat (eds): *Dangerous Liaisons. Gender, Nation and Postcolonial Perspectives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997; James Clifford: *The Predicament of Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

⁴⁸ Cf. Capdevila, Analía: “Una polémica olvidada (Borges contra Caillois sobre el policial)” en *Boletín/4* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Abril 1995, p. 67.

⁴⁹ En *El vestido rosa* serán el cuento de hadas y la leyenda las fórmulas desde las cuales se contará la travesía por la pampa: no sólo están allí la maravilla de los relatos de la infancia que fascina y encanta a quien los lee, los personajes, los conflictos, los espacios, los tiempos y hasta los giros lingüísticos del cuento (Cf. Contreras, Sandra: “El artesano de la fragilidad” en Spiller, Roland (ed.): *La novela argentina de los años 80*, ed. cit.) sino que el relato mismo *señala* su condición legendaria: la historia se va haciendo con “residuos de relatos fantasmales”, “cuentos” que dan origen a “mitos”, ideas que prenden en la imaginación “como una leyenda”, “tópicos trillados” y “mareas de ficción”. En este sentido, porque la perspectiva extranjera se disuelve en una perspectiva legendaria, y porque el cuento no se cuenta desde el punto de vista específico de un viajero extranjero, no hemos incluido a *El vestido rosa* en

En este sentido, y a propósito de la teoría del estilo como problematización de la lengua materna –“el secreto del estilo como coincidencia prodigiosa con una lengua lejana”- Aira propone en *Nouvelles impressions* una hipótesis interesante para entender lo que llama el “juego de las genealogías”, no sólo las del estilo sino también las de los géneros. O, mejor, la de la *conjun- ción de género y estilo*. Y dice: la primera condición para que un género sea imitable, genealogi- zable, es cambiar de lengua, como en el “estilo inglés” que adoptaron Schwob y Borges cuando incursionaron en el género biográfico. Y si, como lo anota en el *Copi*, el “baile de los estilos” (la experiencia con el pastiche) es en Proust la generalización de la teoría de la lengua extranjera (“Todos los libros que amamos -Aira cita una y otra vez a Proust- nos parecen escritos en una lengua extranjera”), podríamos decir aquí que la literatura de Aira *se vuelve extranjera* precisa- mente en el uso de los géneros y en la experimentación -la transcripción y la reformulación- de los estilos.⁵⁰

El recorrido que hemos hecho por las alusiones estilísticas y las reescrituras aparece en principio como contradiciendo nuestra hipótesis inicial: la de que, todo lo contrario de la revisi- tación posmodernista, la literatura de Aira se quiere una poética de la invención. Lo que hemos querido mostrar, no obstante, es, en primer lugar, la primacía de las *formas del relato* en la cons- trucción de la historia; en segundo lugar, que en este pastiche no se trata, simplemente, del uso de convenciones disponibles en el museo global sino de la adopción de estilos en tanto puntos de vista singulares: estilos de autor, estilos literarios nacionales. Esto es, que es la experimentación

este corpus de relato de viajes por la pampa. Como se ve, construimos la serie no en función del objeto sino de desde el punto de vista de la forma del relato.

⁵⁰ Para decirlo con Nicolás Rosa: “La relación entre la nacionalidad y la internacionalidad pasa por un contacto... de lenguas, y por ende, por el fenómeno de la traducción en sus formas de translitera- ción, transcripción y reformulación de ‘lenguas y estilos’”. Rosa, Nicolás: “Política y literatura. Grande- za y decadencia del imperio” en *Usos de la literatura*, ed. cit., p. 117.

literaria -con los géneros, con los estilos- la inmediata determinación formal en la que se funda, y en la que cobra impulso, el relato.⁵¹

II. 2. *La liebre: Viaje, traducción y genealogía del relato: los procedimientos invisibles del continuo.*

Hasta aquí tenemos entonces el relato de viaje por la pampa como un cruce de convención genérica y perspectiva extranjera; y la traducción de esa perspectiva extranjera en la escritura. Esto, en lo que hace a las formas de relato y a la genealogía de los estilos. Pero el viaje opera a su vez en *La liebre* en un segundo sentido: como en *El Uruguayo* de Copi, al modo de un nacimiento, una *génesis del relato en sí*. Dice Aira:

Las primeras páginas de *El Uruguayo* son una suerte de descripción de viajero o etnólogo. Eso también es propio del nacimiento del relato: como si el primer relato, el primigenio, o la función a la que obedece, fuera la rendición de un pueblo o paisajes lejanos. Sucede que en toda descripción hay implícito un relato: el del viaje que debió hacer el autor para encontrarse frente al objeto que describe. (*Copi*, p. 21)

Desde el punto de vista del relato de viajes, no se trata sólo de la traducción de la perspectiva extranjera; el viaje al espacio del Salvaje introduce a su vez el *punto de vista del etnógrafo* y, siendo a su vez el espacio del Salvaje el espacio de la oralidad, el relato de viajes se articula

⁵¹ En este sentido, y si acordamos en darle crédito al relato de Aira sobre su propia producción, podríamos remitirnos a la génesis de *El vestido rosa*. En la misma entrevista en la que alude al proceso de escritura en *Ema* (la traducción de la novela de Sei Shonagon) Aira cuenta que quería escribir un cuento y que, descubriéndose negado al género, tomó entonces *O recado do morro* de Guimarães Rosa: lo que allí era un mensaje que pasaba de uno a otro lo materializó en un vestido. (Cf. Speranza, Graciela: "Todos quisimos ser Rimbaud y no lo fuimos". *Clarín*, 17 de junio de 1993). Excede nuestra posibilidad de análisis establecer las probables huellas de esa traducción. No obstante, en lo que hace a la definición de una poética, interesa aquí observar el modo en que Aira subraya, tanto en relación con *El vestido rosa* como en relación con *Ema la cautiva*, esto es, en relación con relatos que tienen por objeto nada menos que "la historia nacional", que el procedimiento no es el de la "deshistorización" o el de la "desdramatización de la historia" sino el de una pura experimentación literaria -con los géneros, con los estilos.

aquí de un modo fundamental con una de las operaciones que definen los relatos de la etnografía: la *traducción*.⁵² En este sentido, *La liebre* –y ya no *Ema*– se singulariza muy especialmente en el ciclo pampeano de Aira: no sólo se trata allí de la perspectiva extranjera del viajero inglés sino también y fundamentalmente de la perspectiva de un *narrador-traductor*. Quizás porque su perspectiva es darwiniana, *La liebre* cristaliza el exotismo de Aira en su versión etnográfica, esto es, combina mejor que ninguna otra novela la relación entre el relato de viajes y el relato genealógico: en la *traducción*, la operación literaria del viajero-etnógrafo, está la *génesis del relato*.

Veamos. El naturalista inglés, que se había internado en el desierto para tomar nota de una especie particularísima (la liebre legibreriana), se encuentra en cambio con la palabra -la oralidad- salvaje, con un mundo cimentado en la proliferación oral de la fábula.⁵³ Puesto a escuchar desde el comienzo las versiones orales que sucesivamente le dan los indios del mundo huilliche -y la primera escena, apenas cruzada la frontera del desierto y la frontera de la introducción, es la clásica escena entre el informante y el viajero-, el naturalista deviene etnógrafo y el

⁵² Para este aspecto del relato de viajes al espacio de la oralidad, cf. De Certeau, Michel: “Etnografía: la oralidad o el espacio del otro: Léry” en *La escritura de la historia*. México: UNAM, 1995. Para el exotismo narrativo como “mediación entre el ‘extranjero’ y un público que se supone que es ‘de casa’”, véase Lodge, David: “Lo exótico” en *El arte de la ficción*. Barcelona: Península, 1998, pp. 237-241.

⁵³ Usamos aquí el término “fábula” en el sentido que le da Michel de Certeau en relación con el universo del Salvaje entendido como el espacio de la oralidad y la Palabra. Frente a la Escritura de la Historia –que se constituye como cuerpo de verdad en su capacidad de retener fielmente el pasado, que salva las distancias y se reproduce siempre igual– la Palabra salvaje es la palabra de la costumbre que, limitada al círculo evanescente de la oralidad, puede “cambiar la verdad en mentira”, y anda a la deriva. El discurso y el relato de la etnología viene a mostrar, desde su constitución, que el lugar del otro que el salvaje representa es, en este sentido, *fábula* (del latín *fari*: hablar): palabra que resiste a la fijación de la escritura, palabra sin sentido que fascina al discurso occidental y que precisamente por *eso* mismo obliga a escribir, indefinidamente. (Cf. “Etnografía: la oralidad o el espacio del otro”, art.cit.). Ubicado antes de la constitución del Estado, antes de la instauración unívoca de la ley escrita, el desierto decimonónico de Aira es de algún modo el desierto de la etnología: los relatos que atraviesan la pampa del siglo XIX (*Ema, la cautiva, El vestido rosa, La liebre*) la configuran como un espacio donde la fábula nace y prolifera, se reproduce y multiplica.

narrador, de entrada, un traductor de la oralidad a la escritura: o resume las “largas peroratas” de los indios, o traduce un chiste a los términos de nuestra lengua.

El relato de viajes etnográfico, dice Michel de Certeau, opera una *hermenéutica del otro* – un retorno de uno mismo a uno mismo por la mediación del otro- a través de la dinámica y la economía de la traducción: la traducción –el pasaje de la realidad y de la fábula salvajes al universo del sentido y de la Escritura- es la operación literaria que define el relato de viajes al espacio de la oralidad.⁵⁴ La traducción, dice Matilde Sánchez, es precisamente una de las formas centrales que adopta el uso de la tradición en la narrativa airana: se traduce aquello desconocido a términos inteligibles; o se traduce el pasado a términos del presente -como en esos diálogos de pedagogía moderna entre el acuarelista y Clarke.⁵⁵

Pero la actividad traductora en Aira es menos la traducción de lo otro a lo mismo que la operación de un pasaje entre niveles por completo heterogéneos. Un pasaje en el que todo cambia: TODO, absolutamente. La explicitación de esta poética de la traducción la enuncia el mismo Cafulcurá en *El mensajero*. A propósito de la homonimia entre “plantas” y “plantas de los pies” -confusión de consecuencias fatales en la obra-, Cafulcurá discurre sobre las “inmensas dificultades de la traducción” y dice: siendo las lenguas mundos de referencias distintos, para hacer funcionar los equivalentes habría que *cambiarlo todo*, radicalmente:

Cafulcurá: *Un hipotético traductor blanco de esta conversación*, en Bs.As., tendría que buscar un equivalente de esa homonimia. [...] si quiere ser fiel, debe buscar un par de homónimos en su lengua (no importa que en huilliche no sean homónimos) y ponerlo en su lugar.

Hombre-Caballo 1: ¡Pero así cambia todo, el argumento mismo!

⁵⁴ Cf. Art. cit., pp. 214-222.

⁵⁵ El extremo de la traducción de Aira, dice Sánchez, son los indios de *Ema* y de *La liebre*, cuya cultura reúne tanto aquellos rasgos que el pintoresquismo atribuyó a la diversidad de los indios que poblaron la imaginación europea, como los hábitos, lengua y modales de la cultura urbana contemporánea. (Cf. “Los atributos del fantasma” en *Narrativa argentina. Noveno Encuentro de Escritores Dr. Roberto Noble*, Cuaderno N° 11. Bs.As.: Fundación Noble, 1996).

Cafulcurá: ¡Claro que cambia todo! ¿NO dije que era una operación muy radical? *Cambia TODO. Cambia el tema... De hecho, la traducción es la forma extrema de cambiar de tema.* (pp. 40-43, subrayados míos)

Con lo que bien podríamos preguntar: pero entonces, ¿qué argumento estamos leyendo? Porque si lo que estamos leyendo está escrito en la lengua del “hipotético traductor blanco de esta conversación” es obvio que en algún punto la historia habrá sido otra y el argumento mismo habrá sido cambiado. Esta forma abismal, en la que la traducción alcanza, podríamos decir, su punto cero o su forma extrema de imposibilidad, está, ya, en la primera conversación entre los indios y el viajero, apenas cruzada la frontera. Cafulcurá le dice a Clarke que una es la ley que proviene de los legisladores, y otra la que se encuentra en la naturaleza y que se llama ley *por extensión* en sentido figurado. Clarke le responde con una reversión del sentido: al revés, dice, la ley de los legisladores es la que puede llamarse ley por extensión del término. Esta *reversión del sentido*, del literal y del figurado, prosigue en un redoblamiento inmediato de la frase, una suerte de tautología que vuelve a la traducción redundante, imposible. Prosigue el párrafo:

O viceversa -se *atrevió a sugerir el extranjero que sabía que la palabra mapuche para “ley” significaba otras muchas cosas, entre ellas, sin ir más lejos, “atreverse”, “sugerir”, “extranjero”, “saber”, “palabra” y “mapuche”* (p. 35, subr. míos).

Esto es: los significados que, en la traducción del narrador, pueden atribuirse *simultáneamente* a la palabra “ley” son a su vez los términos con los que el narrador acaba de construir, *sucesivamente, sintácticamente*, la primera parte de su frase. El punto extremo de la traducción, diríamos aquí, no está en una forma máxima de inteligibilidad sino, por el contrario, allí donde el pensamiento toca lo impensable y el lenguaje adquiere una forma imposible.

Y es la traducción como experimentación, en el lenguaje, de una diferencia máxima -una diferencia impensable- la que instaura la perspectiva desde la cual pensar, en Aira, la cuestión del

pasaje y la frontera. El pasaje a través de los espacios, el cruce de las fronteras, funcionan hoy sin dudas, para nosotros, como una consigna de interpretación: localizar el problema de la cultura en el reino del *más allá* –dice Homi Bhabha– es un tropo de nuestro tiempo; la experiencia del tránsito, donde espacio y tiempo se cruzan para producir complejas figuras de diferencia e identidad, es la experiencia sustancial de nuestro fin de siglo. Nuestro fin de siglo poscolonial, en el que la frontera se concibe como un intersticio en el que la articulación social de las diferencias culturales desplaza, desde una perspectiva minoritaria, la representación de las diferencias (nacionales, étnicas y culturales) como esencias dadas de antemano.⁵⁶ O nuestro fin de siglo global, en el que la frontera se concibe como una franja “neutra y mixta”, “un espacio blanco intercambiador de todas las diferencias”, donde dos naturalezas, dos idiomas, dos gestualidades se mezclan hasta disolverse.⁵⁷ El cruce de fronteras geográficas y/o culturales en la literatura de Aira ha sido leído en este sentido: como una disolución de los límites de la nación o de las diferencias culturales en el cruce de la civilización al espacio del desierto, como una deconstrucción de los mapas o discursos culturales y nacionales, de las fábulas de identidad originarias e iniciales.⁵⁸ Nuestro punto de vista será otro. El que concibe al pasaje de la traducción como el germen

⁵⁶ Cf. Bhabha, Homi: *op. cit.*, pp. 1-2.

⁵⁷ Cf. Serres, Michel: *Atlas*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 26-30.

⁵⁸ Véase Kohan, Martín: “Nación y modernización en la Argentina: todo lo sólido se desvanece en el aire” en Dubatti, Jorge (comp): *Poéticas argentinas del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1998. A partir de los trayectos de los personajes y de los cruces y pasajes que se verifican en la pampa, Kohan postula que los relatos de Aira que toman el siglo XIX argentino (*Ema*, *El vestido rosa*, *La liebre*) trabajan con la vacilación de los límites, con la divergencia entre el mapa político del Estado que prefigura diferencias y fronteras en la definición de la nacionalidad por un lado, y el mapa cultural en el que, según los cruces y los pasajes lo muestran, esas diferencias se disuelven: una textualidad difuminadora, que escribe de otro modo el proceso de modernización en la Argentina y que trabaja, en última instancia, con la *disolución de las diferencias*. Específicamente en relación con *La liebre* la lectura de Florencia Garramuño en *Genealogías culturales* (ed. cit., pp. 82-86) cristaliza esta perspectiva de lectura: si *La liebre* se inicia con la postulación y la clara delimitación de los estereotipos nacionales del siglo XIX en el momento de la construcción de la nación –el gaucho, el señorito criollo, el inglés, los indios–, la reconstrucción final en un mismo árbol genealógico los deconstruye, desestructura el sistema lingüístico de identidades oppositivas en el que se fundan. Rastreando y poniendo al descubierto los mitos y los estereotipos de la nacio-

de una forma en la que se implica, se envuelve, se genera, lo diferencial. Poética barroca, diríamos con Deleuze, la operación traductora de Aira remite a la función operatoria del pliegue que se divide al infinito: un punto de inflexión –y no un “intercambiador de diferencias”- en el que se articula –y no en el que se disuelve- una diferencia constitutiva desde el punto de vista de la generación del relato.⁵⁹ En todo pasaje, una transformación. En toda transformación, el nacimiento de la ficción, el impulso de la narración.⁶⁰

nalidad, *La liebre* propondría finalmente el borramiento de las identidades culturales y, con él, el de las fronteras mismas de la nación.

⁵⁹ Decimos “barroco” en el sentido que le da Deleuze cuando interpreta la filosofía leibniziana. Dice Deleuze: “El Barroco no remite a una esencia sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues. [...] El rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el infinito”. El pliegue no es el punto sino un punto de inflexión en el que una Diferencia no cesa de diferenciarse, desplegarse y replegarse en cada uno de los lados. Cf. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Bs.As.: Paidós, 1989, pp. 11, 45.

⁶⁰ La operación traductora como generadora de diferencia y generadora de relato articula también *La fuente*, la otra versión del exotismo que nos instala en ese “clásico laboratorio de la ficción que es una isla”: la vida primitiva en los trópicos y la isla, exotismo y utopía. Si la racionalidad que define el proyecto utópico se figura en el acto de cortar, separar: aislar, la utopía de *La fuente* se define por una irracionalidad que se figura precisamente en el proyecto de unir lo que está aislado -el mar de agua salada, la fuente de agua dulce. Siguiendo “la dialéctica irracional de los trópicos”, la utopía de *La fuente* pone en marcha, concretamente, una operación de pasaje: comunicar los heterogéneos. Y nuevamente según la lógica del pliegue ese pasaje transmuta las perspectivas en dos sentidos: la tensión entre incomunicabilidad (separar) y comunicabilidad (unir), con el que -en virtud de la convención utópica- se figura aquí un debate entre racionalidad e irracionalidad, en *La fuente* pasa a las operaciones lingüísticas, se traduce en el lenguaje. Por una parte la dialéctica entre incomunicabilidad y comunicación se formula ahora como una dialéctica entre traducción e intraductibilidad. La perspectiva del narrador, nuevamente, es la perspectiva exótica-etnográfica: la de un hipotético traductor blanco de una conversación entre salvajes. En este sentido, se trata, por un lado, de traducir la *aventura* que protagoniza *una civilización silvestre y salvajona* a los términos de una *novela*, esa “flor de nuestra cultura”; por otro, la incomunicabilidad que define el acto simbólico de la Utopía pasa al lenguaje en la forma de la intraductibilidad: la transcripción de los diálogos se revela imposible, la invención de las equivalencias que exige el pasaje de una lengua a otra se lleva a tal extremo que el resultado es la invención de una lengua extrañísima -única en la obra de Aira- que, en medio de raptos de efusión lírica, arruina toda comunicación. Como si el cambio *total* que supone la traducción fuera una actividad a múltiples niveles, que afectara cada vez a cada frase, a cada parte de la frase; como si el pasaje de un párrafo a otro, de una frase a otra, inclusive de una palabra a otra dentro de una misma frase, fuera un pasaje entre términos absolutamente heterogéneos: en lo que dice, el narrador parece, cada vez, estar hablando de otra cosa. Como si llevara al extremo lo que para Benjamin es la tarea del auténtico traductor: mantener intangible -incomunicable- la parte que esencialmente busca traducir. Pero por otra parte, también se traduce en el lenguaje la comunicabilidad que define al proyecto como irracional: el puente entre los heterogéneos se transmuta en soporte del disparate del absurdo, de los juegos del lenguaje, y el pasaje se formula entonces como un continuo pasaje del sentido al sinsentido. Para la relación entre exotismo primitivista y utopía, cf. Todorov, Tzvetan: *op. cit.*, pp. 307-310. Para la caracterización del discurso utópico, cf. Backzo, Bronislaw: *Los imaginarios socia-*

Según la función operatoria del pliegue, entonces, el pasaje de la traducción (de una lengua a otra, de la oralidad a la escritura) es el pasaje por una frontera (ese umbral que todo relato de viajes atraviesa) que, lejos de anular las diferencias, genera una diferencia radical, constitutiva. En *La liebre*, y desde el punto vista del mecanismo narrativo, según dos procedimientos: uno, el desdoblamiento de la frase; otro, la multiplicación de los relatos. El darwinismo del naturalista, vuelto etnógrafo en el espacio de la oralidad, pasa al narrador y se transmuta en genealogía del relato: el relato se genera en el espacio, en la diferencia, que abren esos dos procedimientos de traducción.

El *desdoblamiento* en *La liebre* no es sólo el de los nacimientos, el de los personajes, sino también el del sentido. Así, el obvio desdoblamiento de la misma palabra *sentido* -el *sentido de la liebre* es al mismo tiempo un *significado* que, escapándose, se multiplica (un animal, un diamante, el personaje de un cuento, una marca de nacimiento) y una *dirección* (el camino en el que se gana la batalla)- se dobla a su vez, en el desdoblamiento de la palabra huilliche para “gobierno”: “gobierno” -dice Cafulcurá- significa, además de toda clase de cosas, ese “camino” recto que, paradójicamente, siguen los animalitos zigzagueando, y al mismo tiempo “gobernar” -explica Mallén- es hacer actuar el sentido, hacer que proliferen sentidos nuevos frente al ritmo fijo de la lengua. Si el desdoblamiento está en el “sentido del gobierno”, que es el “sentido de la ley”, el desdoblamiento es también la *ley del sentido* en la novela. Y es en el pasaje de la oralidad a la escritura -en la traducción- que el desdoblamiento del sentido se convierte en *ley del relato*: allí donde una frase escuchada se desdobra -se traduce- en dos sentidos, allí precisamente se envuelve y se origina el relato.⁶¹ Veamos su funcionamiento.

les. Memorias y esperanzas colectivas. Bs.As.: Nueva Visión, 1991, pp.55-70.

⁶¹ El viaje de ida, dice de Certeau a propósito del ensayo de Montaigne sobre los caníbales,

En la frase que Clarke escucha entre los indios, “la liebre alzó vuelo”, se envuelven las dos historias que mueven el relato. Unas páginas más adelante Gauna desdobra -traduce- la frase en dos sentidos: por un lado, le explica a Clarke que “alzar vuelo” significa además “fue robado”, “fue escamoteado”; por otro, le revela que “la liebre” alude no sólo a un animal sino también un “diamante”, concretamente, la gema de la herencia familiar de los Gauna Alvear. En la frase “la liebre alzó vuelo” Gauna traduce entonces: “el diamante fue robado”. Ahora bien, un poco antes de esta explicación, unos niños le confirman a Clarke que, en efecto, “una liebre blanca había alzado vuelo” y es ahora el narrador el que desdobra -traduce- la frase: “blanco” -dice el narrador- es, en huilliche, otra palabra con la que se designa al “gemelo”. De manera que, y si escogemos el segundo sentido de los sentidos segundos que propone Gauna para “alzar vuelo”, en la frase “la liebre blanca alzó vuelo” se lee también la liebre blanca gemela, o bien “el gemelo -el pequeño, el recién nacido- fue escamoteado”. Son dos entonces las frases que se derivan por traducción de la primera. “El diamante fue robado”: aquí se condensa la historia de Gauna, la del pleito familiar, la de la herencia testamentaria, y -si queremos valernos de los tópicos de la novela familiar- la del *bastardo*. “El gemelo fue escamoteado”: en esta frase se condensa la historia de Clarke, la de la sucesión dinástica, la del linaje de los dobles y gemelos, la del *expósito*.⁶²

constituye en el relato de viajes una crítica del lenguaje que opera por sucesivas escisiones y desplazamientos de los discursos hegemónicos: el apriori de diferencia que se requiere para partir se traduce a su vez en una creación de diferencia en el acto de escribir el viaje. (Cf. “Montaigne’s *Of Cannibals*”, en *Heterologies. Discourse on the Other*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.) Efecto de la revisión del espacio del otro, una generación de diferencia acontece en *La liebre en el acto mismo de traducir*.

⁶² Es evidente que *La liebre* juega también con los dos tópicos que para Freud definen las dos etapas de la novela familiar: el niño expósito, y el niño bastardo. Cf. Freud, Sigmund: “La novela familiar de los neuróticos”, en *Obras completas*, Volumen IX. Bs.As.: Amorrortu Editores, 1993; y en especial Robert, Marthe: *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid: Taurus, 1973, pp. 37-66. Al mismo tiempo, en tanto relato de un reencuentro con los orígenes, la ficción genealógica de *La liebre* tiene una impronta darwiniana (cf. Darwin, Charles: *El origen de las especies*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1983.) No sólo los relatos indios giran en torno al tópico de la *supervivencia*, de la *preservación de la especie*, sino que las dos historias con las que se encuentra el naturalista en el desierto se estructuran, en términos darwinianos, en torno a la *ley de la herencia*: la historia de Gauna es una historia *testamentaria*

La segunda, no obstante, tiene una particularidad: es una frase *entredicha*, que se escucha o se lee a destiempo, con algo de retardo.⁶³ Y es esta frase entredicha (“la liebre blanca alzó vuelo”), desdoblada a su vez en el episodio de la cacería cuando el cacique -el Gemelo- es “birlado” -raptado, escamoteado, robado- “como una liebre” (pp.61-62), la que lleva al relato a la zona de repetición (la de los dobles, gemelos). En el final, y en la forma de la novela sentimental, el relato escoge la segunda frase, pero llega a ésta por impulso de la primera: es el impulso de Gauna por encontrar el diamante robado lo que lleva a Clarke a descubrir que había sido un gemelo escamoteado en el origen de la historia.

Al modo de Raymond Roussel, que en las *Impresiones de África* se propuso escribir una historia que comenzara con una frase y terminara con su doble, el relato de *La liebre* se abre y se constituye *entre* una frase y su ligera variación (“la liebre alzó vuelo”, “la liebre blanca alzó

ligada al problema de legitimidad; la historia de Clarke se liga a la historia de la *sucesión* política en la dinastía de los Piedra (dinastía, por lo demás, que asienta su prestigio y su poder -su diferencia- en el *éxito reproductor*: un linaje de gemelos.)

⁶³ Lo mismo sucede con otra frase en la novela. “Ha sucedido lo que yo más temía”, le dice Ma-llén a Clarke cuando se dispone a explicar lo que había pasado con Cafulcurá. “Para el inglés -dice el narrador- esas palabras tenían una resonancia especial. Era la clase de expresión que, cuando se ponía en lógico, debía reconocer que no tenía ningún sentido. Y sin embargo, *era la segunda vez* en media hora que tropezaba con ella, de un modo u otro.” (p. 73). Ahora, si uno lee hacia atrás comprueba fácilmente que la frase, “ha sucedido lo que yo más temía”, no ha aparecido hasta el momento en la novela. No hemos podido leerla hasta el momento, salvo que, lectores de Aira y lectores de *El llanto*, la hayamos escuchado, o podamos escucharla retrospectivamente en la escena inmediatamente anterior: de golpe, Clarke encuentra a Carlos llorando y el espanto, y el horror, y un miedo retroactivo al llanto lo asaltan: “Creía tener ante él un emblema de su propia vida y lo espantaba. Era el horror de ser inglés, educado, reservado, de no saber llorar en público (ni en privado)... Su existencia se había secado desde la pérdida, en su primera juventud, de un amor que habría podido hacerlo llorar. Le había faltado el miedo connatural a la vida, lo vislumbraba ahora cuando menos lo esperaba, pero en otro.” (pp. 70-71) *Como si hubiera dicho*, con el narrador de *El llanto*: *Ha sucedido lo que yo más temía*, “que alguien se largue a llorar de pronto en medio de una conversación” (*El llanto*, p. 13). La frase vuelve a escucharse, más tarde, compuesta y descompuesta de otro modo cuando, en medio de la tormenta, les llega a los viajeros el llanto de un indio que los aterroriza: “El ayayay continuaba, casi parecía como si en cualquier momento fuera a romper en una explicación” (p. 179). Nuevamente, para los lectores de Aira, se vuelve a entreoír *El llanto*: en medio del llanto la explicación, en medio de una marea de motivos, la inminencia de la explicación y del relato. No es una frase cualquiera la que la *La liebre* entredice y la que nosotros reponemos: es la frase clave de *El llanto*, justamente la frase en la que se engendra el relato.

vuelo”), *entre* dos traducciones posibles de la frase, entre una frase y lo que la frase *entredice*.⁶⁴

El desdoblamiento que opera la traducción, y el entredicho (por otro nombre, el malentendido), es la *ley del relato*. El *retardo*, su forma.

Y si la traducción es, como lo postula Cafulcurá, ese pasaje en el que cambia *todo*, la traducción es entonces también el mecanismo de la *transformación de un relato en otro*, por ende, la operación que multiplica virtualmente el relato. Todas las obras literarias, dice Benjamin, conservan su traducción virtual entre las líneas.⁶⁵ He aquí, se lee en *El vestido rosa*, la clave de las traducciones generales: junto a cada relato real existe otro virtual (p. 68). Por esto, si la proliferación de versiones orales compone un universo de mundos posibles, entonces, de un cuento a otro -tal como lo conjetura Clarke-, incluso de uno pronunciado realmente a uno virtual, oculto e inengendrado, “no hay un hiato sino un continuo”. Un continuo leibniziano, un punto de inflexión donde “lo diferencial” como una pura virtualidad tiene lugar: no la diferencia extrínseca entre una y otra versión sino la diferencia intrínseca e ideal, la pura variabilidad del relato.⁶⁶ El

⁶⁴ Cf. Foucault, Michel: *op. cit.*, pp. 25-61.

⁶⁵ Cf. Benjamin, Walter: “La Tarea del traductor” en “Ensayos escogidos”. Buenos Aires: Sur, 1967, p. 88.

⁶⁶ La liebre configura un universo leibniziano de mundos posibles, esto es, un mundo en el que las múltiples versiones orales que circulan se organizan al modo de una *forma serial* y establecen entre sí una *relación de imposibilidad*. Una forma serial: no todas las versiones giran en torno a un mismo centro (no se trata sólo de versiones sobre la liebre y su sentido) sino que el centro mismo se desplaza de versión en versión y los distintos elementos (la liebre, pero también Cafulcurá, la Viuda de Rondeau, Juana Pitiley, el mundo indígena) se distribuyen, cada vez, en torno a una singularidad distinta. Para dar algunos ejemplos: la versión de Coliqueo tiende más bien a desmentir las hipótesis sobre la Viuda y, con ello, hacer variar la misma historia de Cafulcurá, que a proponer otro sentido para “la liebre” que aquí funciona sólo como uno de los tantos elementos del sistema alucinatorio del cacique. En la historia de Gauna la liebre es la gema familiar pero lo importante de la versión es cómo construye otra historia de la Viuda como efecto de la cual la historia misma de Cafulcurá a la vez se modifica. En la versión de la tribu de Pillán la liebre encarna el mito de la caverna en la que habitan pero esta nueva disposición no tiene ningún efecto sobre las historias de Cafulcurá y de la Viuda. En la versión de los indios con los que se encuentran los viajeros rumbo al toldo de Coliqueo la liebre ni siquiera aparece sino que es el mundo fantasmático de Cafulcurá el que se desmiente. A la vez, esas versiones establecen entre sí lo que Deleuze llama, a propósito de Leibniz, una relación de imposibilidad: la serie no es relativa a un

continuo es ese pliegue que nos hace *pasar* de un cuento a otro como de un *punto de vista* a otro por completo heterogéneo. Si la traducción supone una *transformación absoluta de la perspectiva*, es este perspectivismo –no el que multiplica los puntos de vista sobre un mismo objeto sino el que convierte a cada punto de vista en un punto de inflexión– el que define la multiplicación de las versiones, la proliferación del relato.

Es el efecto-Duchamp: el perspectivismo que define a su vez de un modo central la espacialidad de la novela en términos de puntos de vista, de posicionamientos, y efectos ópticos. La línea del horizonte y la Ventana (el agujero de la Sierra de la Ventana) como los dos *puntos de vista* de la novela: pliegues, *goznes* para decirlo con Duchamp.⁶⁷ Sobre la línea delgada del horizonte, la máxima transparencia. Como el horizonte-vestido del *Gran Vidrio*, una transparencia engañosa: trampa de claridades del prisma Wilson-Lincoln que todo lo transforma, lo distorsiona y lo da vueltas. Bajo los efectos del prisma, el espacio mismo parece invertir su posición, el punto de vista no sólo se desplaza sino que en la práctica se transforma, las nociones de izquierda y derecha, aquí y allá, interior y exterior, atrás y adelante, se vuelven inestables y el resultado es la desorientación general. “Un jinete solitario iba exactamente sobre la línea, para ellos, del horizonte, y su marcha parecía ondular, como si el espacio entero cambiara de posición entre los ob-

mundo absoluto y total (no contiene, por ejemplo, una parte de verdad en relación a una historia total y verdadera) sino que cada serie, al modo de un mundo-mónada, es cada vez el único mundo existente y el que contiene el máximo de realidad posible. No tendremos, por ejemplo, que elegir entre dos versiones de la Viuda (la de Mallén y la de Coliqueo), por muy contradictorias que sean entre sí, porque los mundos a que cada una pertenece, siendo ambos posibles, son entre sí imposibles. Es Gauna el que da con la lógica de la novela: “Mi pleito familiar –dice– es lo único que hay”, y es por esto que cuando sobreviene la guerra, el cuento de Gauna, en tanto mundo autónomo y absoluto, no se revela falso; simplemente “se derrumba” replegándose a favor de otro que ahora es el que pasa a la realidad. Para la lógica del mundo leibniziano, cf. Deleuze, Gilles: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, ed. cit., esp. Parte II: “Las inclusiones”.

67 En las dos grandes obras de Duchamp, *El Gran Vidrio* y el *Ensamblaje (Etant Donnés)*, el simple acto de mirar una pintura o un ensamblaje se convierte en el acto de ver-a-través de: a través del horizonte-vestido de la Novia y a través del agujero en la puerta, a través de la transparencia y a través de la opacidad. Cf. Paz, Octavio: *op. cit.*, pp. 112-113.

servadores y el objetivo.” El pasaje por el que una cosa se metamorfosea en otra (precisamente la lógica de la traducción que es la lógica misma de la novela) es como el pasaje a través del horizonte transparente del *Gran Vidrio* que opera un cambio absoluto de las perspectivas:

Con lo limpio que estaba el aire, la línea del horizonte, acaso lo único que había que ver, se veía con una nitidez especialísima. Se veía casi del otro lado de la línea, como si ésta se hubiera hecho cristalina, la línea prismática que dividía lo visible de lo invisible, la que abría la perspectiva más allá de lo obvio. (p. 125)

Y la mirada *a través* de la Ventana es lo que en la escalada final de la montaña opera una metamorfosis de las formas, un cambio y una confusión de las proporciones: una general anamorfosis. En la última página de la novela los dos puntos de vista se conectan: los personajes reunidos van a mirar la salida del sol por la Ventana -como lo hizo Juana Pitiley cuando empezó la historia- y en el horizonte aparecen el Vagabundo y Repetido: “Entonces fue como si la página de la superficie del mundo *se volviera al fin*, y el Vagabundo estuvo de este lado, y lo vieron avanzar hacia ellos.” *Dar vuelta las perspectivas*: el pasaje a través del átomo topológico del pliegue funciona como un gozne, un principio-bisagra de la reversibilidad, por la que todo se da vuelta, gira en círculos, en movimientos envolventes.⁶⁸

Y la *vuelta*, precisamente, es la otra cara de todo relato de viajes. Relato de un regreso a los orígenes, el viaje de *La liebre* es un viaje de ida y vuelta. Dos trayectorias temporales -la huida hacia adelante y la vuelta- se van articulando a lo largo de la novela como las dos caras de un pliegue. La fascinación de Clarke por ese mundo de fábula en el que “cae”, su creencia inmediata en cada una de las versiones que oye (“yo a todos les digo que sí”) es lo que impulsa la aventura hacia adelante. La narración, mientras tanto, realiza una doble operación traductora: *desdobla* el

⁶⁸ Sobre el gozne y el principio-bisagra en Duchamp, cf. Paz, Octavio: *op. cit.*, pp. 110-120.

sentido y *multiplica* los relatos. Entre Roussel y Duchamp, el desdoblamiento y el perspectivismo son los dos procedimientos invisibles del continuo, los dos procedimientos genealógicos que convierten al nacimiento del relato en la aventura fundamental de la narración. Mientras el personaje impulsa el *viaje de ida* de la aventura, el narrador trama la *vuelta* del relato. O para decirlo en términos de literatura nacional: *mientras* las convenciones genéricas -esas que en *La liebre* sugieren un “estilo inglés”- impulsan el relato hacia adelante, los procedimientos invisibles de la prevanguardia francesa van tramando las vueltas del relato nacional.

III. El telescopio invertido

Una vez que se ha pasado por los procedimientos genealógicos del relato, una vez que se ha *entrado* a la novela por el camino de la forma, puede entonces considerarse el exotismo en tanto vuelta a los estereotipos, los motivos y los cuentos que vienen con la tradición nacional. Todo en Aira es cuestión de perspectiva (de su trazado, dice, surge el espacio, la visión, la arquitectura del sueño⁶⁹) y el exotismo es, en este sentido, un procedimiento en la construcción de la perspectiva: un “dispositivo ficcional para generar la mirada”. Y si lo que se mira es lo propio, lo más próximo, el procedimiento puede entenderse como lo que, a propósito del encanto de las novelas de Jane Austen, Aira llamó el *telescopio invertido*: esa “lejanía inmediata”, ese “ready-made” que fue la gran contribución de la novela inglesa y que llegó a dar su color propio a lo que, dice Aira, hoy entendemos por novela: “una especie de etnología de las tribus exóticas que son los ingleses mismos” (*Copi*, p. 21).

Internado en los vericuetos de la nacionalidad, el exotismo -dice Aira- es “nuestro predicamento”. Esto es, un problema insoslayable para el escritor americano: qué hacer con esas mita-

⁶⁹ Cf. “La noche oscura del Niño Avilés (Autodevoraciones)”, p. 31.

des exóticas que, en sus países inconexos, encuentra con sólo mirar por la ventana, y que de entrada definen su nacionalidad como color local, fetiche, mercancía. ("Exotismo", p. 78) En este sentido, lo sabemos, la célebre parábola borgiana de los camellos del *Corán* se ha convertido en una suerte de consigna para los escritores argentinos en la segunda mitad del siglo: la proscripción de todo color local como forma de liberar a la literatura de las exigencias y de las limitaciones de la representación, de los patrones ideológicos identitarios, del peligro de volverse "exótica", moneda de intercambio. Sabemos, también, que más allá de su inesperado efecto restrictivo, la respuesta que Borges ensayó en "El escritor argentino y la tradición" a la pregunta por la tradición del escritor (¿Cuál es la tradición argentina? ¿Cuál es, para el escritor argentino, esa tradición?) supo, al responder, desplegar un movimiento lo suficientemente discreto y lo suficientemente eficaz con el que llevar la interrogación inicial a otra parte y hacer de ella una pregunta *fuera de lugar*. Que como efecto de este desplazamiento tuvo –y tiene aún hoy– una fuerza tal que los escritores argentinos vuelven a ella, como a una consigna inescapable, cada vez que reflexionan sobre el vínculo entre la literatura y la nación, entre el escritor y la tradición.⁷⁰

La vuelta que Aira ensaya sobre el argumento borgiano en su ensayo "Exotismo" interesa aquí doblemente. Por una parte, por la singularidad con la que interviene, en el contexto de los debates contemporáneos sobre la relación entre literatura y nación, en el contexto de las lecturas que otros escritores han hecho de la consigna borgiana. Por otra, por la forma misma del ensayo: la *vuelta del ensayo* (la transfiguración a la que somete, en su transcurso, a los términos del problema) nos enseña mucho sobre las *vuelatas del relato* y en este sentido, aun cuando en principio el paréntesis parezca desviarnos, la consideración de la *forma* en la que Aira *razona* el exotismo nos

⁷⁰ El ensayo de Borges fue inicialmente una conferencia dictada en el Colegio Libre de Altos Estudios en 1951. Se publicó por primera vez en la revista *Sur*, en 1955 y luego se incluyó en *Discusión* en la edición de las *Obras completas* (ed. cit.). Se cita aquí por esta última edición.

permitirá avanzar no sólo sobre la primacía que se le acuerda a la invención sino también sobre la naturaleza y la forma del continuo: el continuo como *torsión de las perspectivas*, el continuo como *transmutación*.

III. 1. Intermedio: Variaciones sobre el escritor argentino y la tradición

Veamos, entonces, los movimientos del ensayo. Para empezar, a la vez que repite la pregunta de Borges -en última instancia, ¿qué hacer con esa fetichización de la nacionalidad que es el exotismo?, ¿qué hacer como escritor con el *fait accompli* de lo argentino?-, “Exotismo” de Aira muestra el grave -el hábil- error en que se funda uno de sus más célebres argumentos. Recorridos los tres estadios del exotismo -la perspectiva del extranjero, “el persa en Francia”; el viajero, “el francés en Persia”; finalmente el persa profesional que le vende al lector francés una Persia “persa”, colorida, distinta, exótica-, y desde la perspectiva del “exotismo” radical que lee en Mário de Andrade, Aira desbarata la famosa parábola de los camellos del Corán con la que Borges razona la necesaria e inevitable prescindencia de color local en lo verdaderamente nativo. La moraleja de la parábola, dice Aira, es que el árabe auténtico -que no necesitará abundar en camellos para probar que es árabe- expresará una Arabia “auténtica”, mientras que el árabe profesional pondrá en el mercado una Arabia de pacotilla que podamos reconocer. Y es la “mala conciencia”, base del razonamiento, lo que Aira cuestiona: la separación entre el buen y el mal profesional, la exigencia al escritor de una autenticidad presupuesta como un valor positivo dado de antemano cuando el artista es tal, por el contrario, precisamente en la transmutación de los valores; la confusión, en suma, de las virtudes cívicas con las artísticas. No es poco tratándose de un ensayo que ha obrado la demolición de una Historia de la literatura que, demandándole a la argentina el ser la expresión natural y necesaria de un pueblo, una raza y una tierra, no ha hecho

más que confundir estética y civismo. No es poco, queremos decir, devolverle a Borges los argumentos y, sobre todo, la retórica -la ironía- con los que nos probó la astucia y el error de Rojas: no es poco, sin duda, decir que Borges ha recomendado la prescindencia del color local con una parábola que parece casi un lugar común y que es una astucia.

El golpe es eficaz y también certero. Porque es cierto, Borges habla de autenticidades y de pruebas, más aun, de lo verdaderamente nativo. ¿Pero no es cierto también que el argumento no vale en el ensayo por lo que en sí mismo dice cuanto por el juego polémico del que participa? No podemos dejar de recordar, por ejemplo, que unos párrafos más arriba Borges desbarata, de modo incontestable, justamente la tesis del ser nacional como auténtico deber ser y justificación de la literatura. De manera que, en principio, podríamos decir que si Borges habla aquí, *en este momento del ensayo*, de autenticidad no es en absoluto en el sentido de un valor cívico y mucho menos de una esencia dada de antemano; que el par genuino-artificial que aquí se pone en juego obra, cada vez, según una fuerza discursiva diferente. En el primer argumento contra Rojas, cuando Borges distingue la poesía genuina de los gauchos de la poesía artificial de los gauchescos, lo artificial que aquí es un valor artístico (el artificio -lo deliberado- definen lo artístico) sirve para refutar la hipótesis de la literatura nacional como naturaleza; lo artificial vale positivamente no por oposición a la genuina poesía de los gauchos sino para contrarrestar la idea de la gauchesca como expresión genuina -natural y necesaria, "auténtica"- de un pueblo: "La gauchesca -concluye Borges- es un género tan artificial como cualquier otro". En un segundo argumento, el de la parábola, lo artificial (también aquí lo deliberado pero ahora bajo la forma de una deliberada profusión de color local) es, en cambio, un término negativo aunque no por oposición a lo genuinamente nacional sino, ahora, por oposición a "lo genuinamente artístico", a "lo auténticamente literario". Se trata de lo auténtico, es verdad, pero un poco en el sentido en que en el ensayo sobre Haw-

thorne y a propósito de las relaciones entre alegoría, ética y literatura Borges habla de una “visión genuina” en la obra de un autor (cf. “Nathaniel Hawthorne”); lo auténtico pero en el sentido de una “eficacia poética” como aquella que, jamás normativa, siempre única e imprevisible, se opone a las “habilidades aparentes” de una “tecniquería” supersticiosa y artificial (“La supersticiosa ética del lector”). Y si aquí le acordamos a lo auténtico el sentido de “lo auténticamente literario” es porque escuchamos en él los ecos de la última frase del ensayo, porque es “el abandono a ese sueño voluntario que se llama la creación artística” lo que se nos impone como el valor-fuerza del ensayo; también porque la mínima confianza que sigue a la parábola y que sirve de alguna manera para probarla no hace sino decir que el instante en que la literatura irrumpió en su obra fue el instante en que, olvidado de la autenticidad como valor, el sabor de Buenos Aires se volvió lo auténticamente necesario. Por lo demás, los ecos de la parábola alcanzan a su vez a la consideración que unos párrafos después se hace de *Don Segundo Sombra*. Como bien lo ha notado Beatriz Sarlo, la reivindicación que allí se hace de la novela de Güiraldes en virtud de la incorporación de metáforas francesas y de la remisión al *Kim* de Kipling tiene más de argucia contra el nacionalismo que de vindicación. Anota Sarlo: Borges les arranca a los nacionalistas un texto para demostrarles que ese libro exhibido por ellos como realización de lo argentino es precisamente una escritura de cruce cultural pero, aun así -murmura Borges caladamente- hay demasiados caballos en el *Don Segundo* como para que la novela sea un texto nacional. (“Borges y la literatura argentina”). Y es a este movimiento del ensayo -al juego de la polémica que abre entre los argumentos una distancia irreductible- que, según lo entendemos, habría que devolver la parábola de Borges.⁷¹

⁷¹ En relación con la esencial heterogeneidad de los ensayos de Borges, cf. Giordano, Alberto: “La forma del ensayo” en *Modos del ensayo. Jorge Luis Borges – Oscar Masotta*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1991.

Pero Aira no atiende a ese juego: lo desconoce, o lo olvida. Aun así, interesa aquí la siguiente observación: en la refutación de la parábola de Borges –de todos los argumentos esgrimidos en el ensayo, probablemente el más indiscutido, el que parece haberse vuelto irrefutable- la poética del exotismo de Aira se singulariza en el contexto de las lecturas de las que “El escritor argentino y la tradición” ha sido objeto en los años 80. Véase, para empezar con una poética muy próxima a su literatura, el manifiesto del grupo “Shangai” según lo formula Martín Caparrós, en *Babel*, en 1989. Shangai recupera la consigna borgiana precisamente en el sentido en que es formulada en el ensayo: contra la literatura latinoamericana que abreva en el color local y se vende como literatura de consumo para europeos, contra la tradición que hizo del desierto el lugar del vacío y la barbarie, el exotismo –el orientalista, el que abre la perspectiva de una huida hacia lo Otro, y el que vendrían a plasmar la Persia de Guebel, el Egipto de Laiseca, la pampa orientalizada de *Ema*- sería un modo de *escapar* a esas consignas de representación, una forma de *extrañar* los espacios, un modo de volver a llenar el desierto haciendo del universo entero –y no sólo del trópico o de la pampa- el patrimonio del escritor. Como una variación de “El escritor argentino y la tradición” de Borges, entonces, el exotismo de Shangai –precisa Caparrós- se piensa como un modo de afirmar una *independencia* de la literatura tanto en relación con objetivos trascendentes que le darían sentido y legitimidad, como en relación con una “realidad” y una “esencia” nacionales a las que “debería” representar.⁷² Que la impronta borgiana subyace en esta estética del exotismo puede advertirse, a su vez, y notoriamente, en la variación –por cierto irónica e irrisoria- que Daniel Guebel, cuando presenta su novela en *Babel*, imprime a la “mínima confianza” de “El escritor argentino y la tradición”: porque así como en la Rue de Toulon y en la quinta de Triste-le-Roy, Borges –según lo confiesa- finalmente encontró, sin buscarlo, el sabor de las afue-

⁷² Cfr. Caparrós, Martín: art. cit., p. 44.

ras de Buenos Aires, así, para Guebel, asoma la Argentina bajo la Persia de *La Perla del emperador*.⁷³ En el rechazo del argumento borgiano, entonces, la poética de Aira empieza a marcar su singularidad, inclusive, en relación con ese exotismo con el que, más de una vez, su misma literatura ha sido puesta en relación si no esgrimida como su más claro exponente: en lugar de apelar al exotismo para escapar de las limitaciones y de las restricciones de lo nacional, Aira lo convierte –como lo veremos en detalle más adelante– en la vía de un *regreso* a la afirmación de la nacionalidad.

Pero más notoria aún, y más significativa en lo que hace a la confrontación de las poéticas, es la distancia que separa el exotismo de Aira de las “razones” de Juan José Saer. “Todos los narradores –dice Saer–, sea cual sea su nacionalidad, viven en la misma patria: la espesa selva virgen de lo real.”⁷⁴ O bien:

Ser polaco. Ser francés. Ser argentino. Aparte de la elección del idioma, ¿en qué otro sentido se le puede pedir semejante autodefinición al escritor? Ser comunista. Ser liberal. Ser individualista. Para el que escribe, asumir esas etiquetas, no es más esencial que hacerse socio de un club de fútbol [...] La tensión del trabajo del escritor se resume en lo siguiente: no es nadie ni nada, se aborda al mundo a partir de cero...⁷⁵

⁷³ Dice Guebel: “Para los cultores del color local –esos que cuando no hay mate te pasan la factura– puedo anotar que escribiendo *La Perla* nunca me mal hallé fuera de la Argentina, y eso no sólo porque me satisfacía pensando en que, cuando la segura traducción al malayo, algún inquieto lector del archipiélago apetecería asomarse a *estos* paisajes, sino, y sobre todo, porque por debajo de ese telón más o menos persa asomaba la patriótica pasión de cada uno de los personajes por los avatares de la economía. [...] Una modesta proposición para verificar este aserto: sociólogos y antropólogos pueden emplearse a fondo en el discernimiento de los argentinismos, usos y costumbres que perviven en el inventado pueblito de Ragnarelki, así como la estructura de los mitos, etc; politicólogos podrían evaluar la relación con lo extranjero en base a a) el chauvinismo y/o b) el providencialismo; el sagaz crítico literario sabrá homologar el iceberg a la rosa de cobre de Arlt, y el periodismo deportivo adscribir su sistema de rentabilidad a la fantasía para ganarse el prode. Asimismo, psicólogos no abstenerse, la perla puede ser leída como una metáfora acerca del objeto del deseo.” Cf. “Perlas en el espejo de los mares”, en *Babel*, año III, N°18, agosto 1990.

⁷⁴ Cf. “La selva espesa de lo real” en *El concepto de ficción*, ed. cit., p. 271.

⁷⁵ Cf. “La perspectiva exterior”, en *Ibidem*, p. 18, subrayados nuestros.

Saer, podría decirse, lleva el argumento de Borges al extremo, a una suerte de *universalismo* (y entiéndase: si el que habla es Saer se trata del universalismo que instaura, para el escritor y sólo para él, “la selva espesa de lo real”) en virtud del cual la nacionalidad se vuelve para el escritor, en última instancia, *in-diferente*⁷⁶ Desde ya, hay que leer estas formulaciones en estrecha relación con esa magnífica definición de la patria como “el conglomerado de lengua, sensación, afecto y emociones que, constituido en la infancia, el escritor lleva adonde quiera que vaya”: “lo nacional es la infancia”, dice también, y sobre todo, Juan José Saer.⁷⁷ Aun así, interesa subrayar aquí la singularidad con la que el exotismo de Aira se afirma, precisamente, contra el argumento borgiano que, llevado a su extremo, volvería a las nacionalidades in-distintas. Poner la nacionalidad bajo el signo de la contingencia y el azar presupone en última instancia un Hombre que sólo por azar es francés, persa o argentino,

[...] y creo que en algún punto del camino -dice Aira- hemos descubierto que *un escritor sólo puede ser francés o persa o argentino*, nunca Hombre. La literatura se apoya en este azar, y el exotismo, esa antigualla de la mala conciencia, ha mantenido con vida al escritor. (“Exotismo”, p. 76)

Contra esta in-diferencia que, para el escritor, vuelve a las nacionalidades in-distintas, empieza por afirmarse el exotismo de César Aira.

Esto, en principio. Ahora bien, y volviendo a la refutación de la parábola: acordemos con Aira en que Borges distingue en este fragmento al árabe auténtico, verdaderamente nativo, del

⁷⁶ Precisamente, el tropo moderno del exilio -dice Kaplan- trabaja para separarse de toda instancia política o histórica específica, se esté o no en el exilio trata de recrear el efecto de “sin-estado”. Cf. Kaplan, Caren: *op. cit.*, p. 48.

⁷⁷ Cf. “Razones” en *Juan José Saer por Juan José Saer*. Bs.As.: Ed. Celta, 1986, pp.9-10. Y nos referimos aquí a sus “declaraciones”, a sus ensayos, no a su obra que precisamente encuentra en esa tensión entre el anclaje en “la zona” como un reservorio de experiencias y recuerdos, y la construcción de un espacio imaginario, sin duda, uno de sus rasgos más sobresalientes.

árabe profesional, en que Borges aquí le exige una autenticidad al escritor y que confunde, de este modo, las virtudes cívicas con las artísticas. Nos queda aun así un interrogante: si de discutir la solución estética de Borges al problema del exotismo se trata, ¿por qué habríamos de detenernos en esta parábola -célebre por cierto pero de gravitación menor en el marco del ensayo- cuando es evidente que la respuesta de Borges está en otro argumento no menos célebre que el anterior y también más eficaz? Más de una vez lo hemos citado: “Nuestra tradición es toda la cultura occidental [...] Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, podemos manejar todos los temas europeos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener y ya tiene consecuencias afortunadas”. Si hay en el ensayo de Borges una respuesta, el argumento nos dice, al menos en una primera consideración, que ésta atañe a un uso de la tradición, a lo que hoy llamamos un “uso menor”: estar en una cultura y actuar como si no se perteneciese a ella, “situarse en la propia lengua como un extranjero”.⁷⁸

Buena parte de la crítica argentina ha encontrado allí los términos de una “solución estética” al problema del nacionalismo literario planteado en los términos de un conflicto centro-periferia: “¿qué pasa cuando uno pertenece a una cultura secundaria?, ¿qué pasa cuando uno escribe en una lengua marginal?” –tal, en términos de Ricardo Piglia, para citar una lectura paradigmática del ensayo, la pregunta que, al igual que en *Transatlántico* de Gombrowicz, orienta el ensayo de Borges. Dada la situación propia de los pueblos de frontera -una tensión entre una cultura nacional dispersa y fracturada por un lado y una tradición dominante de alta cultura extranjera por el otro- las literaturas secundarias y marginales como la argentina y la polaca, desplazadas de las grandes corrientes europeas, pueden hacer un “uso específico de la herencia cultural”, un “manejo propio”, irreverente, de las grandes tradiciones: tal, en palabras de Piglia,

⁷⁸ Cf. Deleuze, Gilles y Félix Guattari: *Kafka. Por una literatura menor*, ed. cit., pp. 28-44; y *Mil Mesetas*, ed. cit., pp. 100-112.

la “tesis” de Borges contenida en el ensayo.⁷⁹ Se nos ha impuesto, sin duda, esta lectura. La que infiere de la solución de Borges y la que postula a partir de ella para la literatura argentina, no sólo la astucia de una colocación en los márgenes sino también y fundamentalmente las estrategias menores de la falsificación, el robo, la estética de la mezcla.

¿Pero no excede el ensayo de Borges -y otra vez nos estamos refiriendo al movimiento de sus argumentos- la estrategia de una literatura secundaria y marginal? ¿No reside toda la potencia de su respuesta precisamente allí donde un punto de vista irreductiblemente literario transfigura los términos de un conflicto cultural? Es cierto que Borges confiere a la literatura argentina una especificidad análoga a la de los judíos, irlandeses y sudamericanos en general. Pero también es cierto que tanto la ironía en torno al determinismo que sigue al argumento (“porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara”) como la paradoja que da término al ensayo (“Creo que si nos abandonamos al sueño voluntario que es la creación artística seremos argentinos y también buenos o tolerables escritores”), tienen el efecto de distanciarnos o, por lo menos, de extrañarnos respecto de esa irreverencia que acaba de postularse como particularidad. Y si a esta ironía final se le agrega el argumento de que no son los propósitos de ejecución literaria los que dan la medida de la literatura (“Creo que todas esas discusiones previas sobre propósitos de ejecución literaria están basadas en el error de suponer que las intenciones y los proyectos importan mucho”), se advertirá entonces la divergencia que se abre entre los enunciados, la imposibilidad en suma de extraer del ensayo una palabra que se quiera última: tesis, manifiesto.

⁷⁹ Cf. “¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz”, art. cit., pp. 13-14. Si bien con un sentido algo diferente ésta es también la lectura que Beatriz Sarlo hace del ensayo en *Borges: un escritor en las orillas* (Bs.As., Ariel, 1995): la operación de la mezcla como una colocación del escritor argentino desde el margen geográfico cultural del Río de la Plata.

A lo que hay que agregar, de un modo principal, el tiempo que el ensayo instaura. Dice Borges hacia el final del ensayo: “Todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos *pertenecerá* a la tradición argentina, de igual modo que el hecho de tratar temas italianos pertenece a la tradición de Inglaterra *por obra* de Chaucer y de Shakespeare”. Efecto de un futuro de un esencial anacronismo, la tradición de Borges, una construcción siempre por venir, es *tradición potencial*. Potencial por la virtualidad que presupone; también por la capacidad o, mejor, por el *poder de innovación* que la define. Porque más que la jerarquía presupuesta en las dicotomías central-marginal, inferior-dominante, que mide las literaturas y las culturas según sus límites y su grado de hegemonía, el ensayo de Borges pone en juego una jerarquía de otro orden (una jerarquía: porque no hay que olvidar que se trata de la “preeminencia” de la literatura irlandesa): la que considera a la literatura y al arte desde el punto de vista de su potencia, de su *poder de metamorfosis y transformación*. Anacrónica, inactual, la tradición potencial es en este sentido *lo nuevo*, un punto de creación absoluta. Para decirlo con Aira, “la invención plena” que suplanta todo reconocimiento. Indeterminada, sin principio previo de determinación, la tradición potencial será, no obstante, lo que se determina cada vez, fortuita e inevitablemente, según un encuentro con *lo otro* cada vez singular, cada vez distinto. El sabor y el tono de Buenos Aires con el que Borges dice haber dado en “La muerte y la brújula” ¿no proviene, acaso, menos de una mezcla de tradiciones dadas previamente que de un encuentro con lo otro, con lo extranjero tal vez pero en el sentido en que lo extranjero es lo impropio, un espacio extraño, casi irreal: “el horror de la pesadilla”? Tradición potencial, entonces, con todo el anacronismo de lo nuevo, la tradición para el escritor argentino será esa pura distancia -puro espaciamento, puro diferir- en la que lo auténtico habrá acontecido, fortuito e inevitable.

“La autenticidad -entonces, como bien dice Aira- no es un valor que esté dado de antemano, esperando al individuo que lo ocupe. Por el contrario, es una construcción como lo es el destino o el estilo”. Con lo que hemos ido *al otro lado* de nuestro planteo inicial, porque en la paradójica afirmación de este programa intransitivo -tradición potencial en un caso, autenticidad a posteriori en el otro- los ensayos de Borges y de Aira parecen encontrar, más bien, un punto de vinculación. Y no sólo en esto porque, si en lo que al “ser argentino del escritor” se refiere, el ensayo de Borges importa la destitución de todo principio de identidad, ello no es tanto en virtud de esa frase en la que se afirma la irreverencia y que tantas veces hemos citado cuanto de la que inmediatamente la precede y que, entendemos, es la capital: “Tratándose de los irlandeses -argumenta Borges- no tenemos por qué suponer que la profusión de nombres irlandeses en la literatura y la filosofía británicas se deba a una preeminencia racial, porque muchos de esos irlandeses ilustres (Shaw, Berkeley, Swift) fueron descendientes de ingleses, fueron personas que no tenían sangre celta; sin embargo les bastó *el hecho de sentirse irlandeses*, distintos, para innovar en la cultura inglesa” (subrayados nuestros). Lo cual es como decir: para el arte, para la literatura no importa *ser* irlandés de verdad sino hacer *como si* lo fuera. No otra cosa parece ser el singular exotismo que Aira lee en *Macunaíma*: Mário de Andrade, dice, da un paso radical: puso la nacionalidad bajo el signo de la contingencia y del azar e “hizo *como si* fuera brasileño”, siendo ya brasileño “hizo de su obra una máquina para volverse brasileño”. Y ésta, dice Aira, es la última definición con la que trabajar: “la literatura es el medio por el que un brasileño se hace brasileño, un argentino argentino. Es lo necesario para que el Brasil se transforme en el Brasil, para que la Argentina llegue a ser la Argentina. En última instancia, para que el mundo se transforme en mundo”. Hacer *como si* fuera irlandés, hacer *como si* fuera argentino: es en la intrusión

de un “como si”, en la afirmación de una perspectiva como ficción, donde los ensayos de Borges y de Aira se ligan quizá más claramente.⁸⁰

Aira, no obstante, da un paso más. Hacer como si fuera argentino, “convertirse en lo que ya se es”, parece consistir no tanto en hacer como si fuera distinto, extranjero, para innovar en la cultura en la que se está, sino más bien en hacer como si fuera el mismo, en llevar la paradoja al límite y elevar lo argentino mismo a la enésima potencia, afirmar de inmediato un poder de metamorfosis por el que *volverse argentino* es lo que nunca ha comenzado del todo y sin embargo no puede dejar de recomenzar. “Volverse argentino”, de este modo, es, estrictamente hablando, una *repetición*. Podría entonces decirse que en lugar de la distinción propio-ajeno que da fundamento al robo, Aira lee el trazado de una diferencia en lo propio; en lugar de una mezcla que combina lo nacional y lo extranjero, una potenciación de lo mismo; en lugar de una falsificación, un simulacro donde ningún engaño cabe, ninguna estrategia, ninguna astucia.⁸¹

Pero ¿cómo pensar esta diferencia?, ¿cómo razonarla?, ¿cómo definirla?. Sin duda es ésta la pregunta que el punto de vista de la literatura, cuando es el que priva, no nos deja responder de un modo positivo. Y no porque con la paradoja final de Borges ni porque con esa suerte de tautología que es el exotismo singular de Aira volvamos a la más absoluta in-diferencia sino porque, por el contrario, con un rigor inusitado, ambos ensayos obran un doble movimiento: en tanto respuestas

⁸⁰ Si Piglia interpreta y condena a Borges con una estética de los estilos exiliados (porque con la misma tesis que extrae del ensayo, y contra la auténtica innovación de los estilos crispados de Arlt, Macedonio y Gombrowicz, Piglia condena a Borges al pasado y a la perfección), Aira refuta y *vuelve* a Borges con una estética del exotismo. Porque si no puede negarse que en algún punto la lectura de Aira, si no ha fallado, por lo menos ha sido injusta (en la aislada consideración de la parábola de los camellos, en el olvido de la mayor parte del ensayo), tampoco podrá negarse que es la lectura de Aira la que afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del ensayo, que es ella la que nos desplaza hacia otras frases y nos hace percibir un *como si* retenido entre los enunciados.

⁸¹ La existencia -dice Blanchot a propósito de Klossowski- une “con una malicia casi indiscernible, el simulacro a la verdadera autenticidad”. Blanchot, Maurice: “La risa de los dioses” en *La risa de los dioses*. Madrid: Taurus, 1976, p. 159.

son la ocasión del retorno a la pregunta (¿cuál es la tradición argentina? ¿cuál es su marca diferencial?) pero también y sobre todo la de su transfiguración radical, la perspectiva por la cual, en un giro tan imperceptible como definitivo, el problema mismo del nacionalismo literario y la noción de identidad han sido sustancialmente transformados.

El pasaje de una a otra parte del ensayo de Aira da la pauta de esta torsión. En una y otra parte –una vez para disentir y otra vez para coincidir con Borges– Aira esgrime el argumento de “la nacionalidad puesta bajo el signo de la contingencia y el azar”.⁸² Cada vez, no obstante, con un sentido y un valor distintos: cuando el punto de vista es el de la Razón y el de la Conciencia (el ensayo de Montaigne o la parábola de los camellos) el resultado es el mito del Hombre, la Generalidad, lo Indistinto, el borramiento de las nacionalidades; cuando el punto de vista en cambio es el de la literatura y el de la ficción (la literatura de Roussel o *Macunaíma*), el resultado es la Singularidad más absoluta, la invención plena que suplanta todo reconocimiento. Y es que tal vez como el Borges de los años 40 que, *desde la ficción*, nos invita a pensar que la nacionalidad, en la forma ineludible de la paradoja, se debate dentro de los límites de lo *impensado*⁸³, Aira sitúa el problema del nacionalismo, desde el comienzo y desde el punto de vista de la literatura, en sus *condiciones de imposibilidad para la razón*. Puro efecto de ficción, puro repliegue discursivo, la diferencia nacional es lo impensable: “¿Qué hay más ininteligible que la nacionalidad?”, pregun-

⁸² La paradójica relación entre contingencia y necesidad es precisamente un tópico de las teorías del nacionalismo. El nacionalismo político, en tanto proceso histórico consiste fundamentalmente en convertir el azar en destino, la contingencia en necesidad (cf. Anderson, Benedict: *op. cit.*, p. 29).

⁸³ Panesi postula que, en sus ficciones de los años 40, Borges une el problema de la identidad implícito en el género policial con las paradojas culturales de la nacionalidad: “La literatura de Borges – dice– invita a pensar que las identidades nacionales son un misterio porque asumen la forma de un azar histórico o de una paradoja, también porque la paradoja es un límite del pensar y por lo tanto anuncia que el pensamiento nacionalista se debate dentro de los límites de lo impensado. (Cf. “Borges nacionalista” en *Paradoxa*/7. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993, pp. 24-25.) Este Borges nacionalista que no deja de pensar el destino de la cultura occidental a la luz de su organización última: las naciones, resuena en el exotismo-nacionalismo de Aira.

ta Aira en “La Innovación” y sigue: “Ser argentino es lo definitivamente incomprensible, pero solo para el otro. Por mi parte, soy argentino. Yo estuve ahí, el día que murió Perón”.

Lo que sustenta *Recuerdos de Polonia* de Witold Gombrowicz no es, dice Aira, la apoteosis de la individualidad que tanto proclamó sino, en un sentido más abstracto, la misma Identidad: “esa madurez de la inmadurez, que Gombrowicz elaboró a partir de los *caracteres nacionales* que es preciso *inventar en el arte y el pensamiento*.” De ahí –prosigue– la importancia especialísima de este libro; también, la de su *Diario Argentino*, en el que “se consuma *la adopción imaginaria de una nacionalidad afectada de inexistencia*” (cf. “Nostalgias de un polaco en el exilio”, subrayados míos). De esto se trata, *ante todo*, en el dispositivo ficcional exótico de César Aira: no de disolver caracteres nacionales sino de inventarlos, en el arte y en el pensamiento, al modo de esencias imaginarias, identidades potenciales, esencias alucinadas⁸⁴; no de develar la falacia en la que se constituyeron las identidades nacionales (la poética de Aira prescinde del imperativo ideológico de desenmascarar) sino de afirmar de inmediato todo el poder de la invención, con todo el sentido afirmativo que subyace en la *adopción* de una ficción de identidad. Y esto, con un aditamento: porque, como lo observábamos recién en relación con el argumento borgiano, en el exotismo de Aira se trata de adoptar imaginariamente lo que *ya se es*.⁸⁵

⁸⁴ Pensamiento en el sentido nietzscheano, deleuziano, del término: no la imagen dogmática del pensamiento asociado a la razón, al conocimiento, la verdad, y el método, sino el pensamiento como acto de invención, como acto agresivo, activo y afirmativo, cuyo resultado no es otro que la obra de arte. Cf. Deleuze, Gilles: *Nietzsche y la filosofía*, ed. cit., pp. 141-156, y *Lógica del sentido*, ed. cit., p. 80.

⁸⁵ El sentido *inventivo* de esta adopción determina la evaluación que Aira hace de *La internacional argentina*: convertido en temática deliberada, “lo argentino” traba el continuo. “Yo diría –dice Aira– que es el último y definitivo homenaje que podía hacer Copi a su patria: escribir una novela mala. No es mala, por supuesto, porque él no podía escribir mal. Por muchos motivos puede resultar conmovedora, pero es una renuncia a su estilo a favor de un “estilo nacional”. (*Copi*, p. 89) El sentido *afirmativo* de esta adopción puede evaluarse cuando se confrontan las lecturas que Aira y Saer hacen de Gombrowicz. Si Aira subraya en *Recuerdos de Polonia* la invención de caracteres nacionales (cf. “Nostalgias de un polaco en el exilio”), Saer en cambio interpreta la creación de Estereotipos en *Ferdydurke* como una ironía y una denuncia de su falsedad (cf. “La perspectiva exterior” en *El concepto de ficción*, ed. cit., pp. 19-20). Se pone de manifiesto aquí el horror de Saer ante todo lo que sugiera, siquiera tangencialmente, color local o pintoresquismo. Léanse, en este sentido, los reiterados reparos de Saer ante lo que, en *El río*

Por esto, si el “volverse argentino” que es el exotismo de Aira puede leerse como una suerte de regreso a la afirmación de la nacionalidad hay que decir también que son el poder de metamorfosis y el simulacro -poder y ejercicio de la literatura- los que trazan la vía de este retorno como “regreso desviado”. Y luego del rodeo que es la literatura, sabemos, nada permanece igual, todo ha sido transmutado. Para decirlo con Aira:

Después de todo, no podemos razonar tan bien esta cuestión, porque de lo que se trata justamente es de hacer opaco el cristal de la Razón [...] Si en el fondo debemos confesarnos que la literatura es una especie de perversión, de juego loco, nuestros mejores silogismos se tuercen siempre. (“Exotismo, p. 76.)

De esta torsión da cuenta el movimiento mismo de los ensayos: arduos y elegantes al modo de un problema, ambos nos han llevado, irreversible e imperceptiblemente, a otra cosa de la que habíamos partido, a otra pregunta, a un problema por completo diferente. El acto de esta torsión es en Borges, y también en Aira, la literatura misma.

III.2. La potencia transfiguradora del olvido: transformación del estereotipo en invención

La literatura de Aira está hecha de transformaciones, súbitas metamorfosis, torsiones subrepticias. Hay cataclismos espectaculares, giros bruscos, monstruificaciones repentinas. Pero también, subyaciéndolas, la “escena de las escenas” que ocurre con la visibilidad del secreto⁸⁶: el acontecimiento, tan definitivo como imperceptible de una singular *transmutación*. “Y sin embargo... *hay* un súbito en que todo el mundo se hace real, sufre la más radical de las transformacio-

sin orillas (ed. cit.), podría leerse como exotismo de su parte. Por ejemplo: “En las ciudades del litoral – que el lector no-idiotista tolere esta digresión pedagógica- tres grandes árboles se disputan”(p. 28); “[fue una tormenta] tan impresionante que más de un lector podrá sospechar que, a causa de los riesgos del pintoresquismo de la empresa en que me debato, me dejo tentar por el color local” (p. 34).

⁸⁶ La relación entre “secreto” y “visibilidad” es un elemento constitutivo en la obra de Aira. Lo consideraremos en el capítulo III de esta tesis.

nes: el mundo se vuelve mundo” (*La prueba*, p. 63). Ésta, más que la precipitación prodigiosa de incendios, explosiones y muertes en el supermercado de Flores, es la catástrofe a la que asistimos en *La prueba*: “la transformación del mundo en mundo... una gran transformación detenida y vertiginosa a la vez” (p. 66). Es uno de los leit-motivs más recurrentes de la obra: un cura se vuelve cura en medio de truenos y relámpagos (*El Bautismo*, p. 130); una loca se vuelve loca en medio de la desesperación y del espanto (*La costurera y el viento*, p. 27); de golpe, en medio de la irrupción increíble del azar, la vida se hace real (*El vestido rosa*, p. 38); y la realidad, en medio del desastre de la separación, se hace real, muy real, demasiado real. (*El llanto*, p. 73) De un lado están los trastornos, los incidentes, los cambios que se precipitan; del otro, como desprendiéndose del espectáculo escalofriante de la catástrofe, la pequeña gran conmoción por la que todo *se vuelve lo que es*. La literatura de Aira, podría decirse, es ese punto de inflexión por el que la realidad se vuelve real, un argentino se vuelve argentino, la vida se transforma en vida, el mundo en mundo. Una *vuelta*, en el sentido nietzscheano del término, donde lo que vuelve se determina cada vez como *retorno* –una potenciación de lo mismo- y como *simulacro* –como efecto de la afirmación de una distancia en el origen y de una perspectiva como “ficción”.⁸⁷

De esto se trata, decíamos recién, en el exotismo de César Aira: de *volverse lo que ya se es* por el camino del simulacro y la ficción. Es el juego de las esencias vuelto parte de la obra mediante mecanismos que aseguran la *transfiguración del estereotipo en invención*. De ahí la estrecha relación que Aira establece, en el ensayo, entre vanguardia y exotismo. No sólo cuando interpreta como un procedimiento vanguardista la “tentación” de los escritores del siglo XIX a usar las tierras lejanas como escenarios de la fantasía ya creados (literatura ready-made) sino también, y sobre todo, cuando lee la reinención literaria del procedimiento (del exotismo como procedi-

⁸⁷ En cuanto al eterno retorno de las formas extremas, véase Deleuze, Gilles, a propósito de Nietzsche, en: *Diferencia y repetición*. Barcelona: Júcar Universidad, 1988, pp.95-97 y pp. 115-122.

miento literario) en la obra maestra, única e impar, de Raymond Roussel y Mario de Andrade. En un regreso desviado a la superficialidad de Loti -ese exotismo que da por resultado un Japón de estampa-, “Roussel –dice Aira- ha dado toda la vuelta al exotismo y transmuta en genuino saber literario el reconocimiento en el que se cifra toda la miseria del exotismo, su pecado original” (“Exotismo”, p. 78). Esto es, la representación *en* creación.⁸⁸ Si de este lado del océano, *Macunaíma* (precisamente la novela en la que se articulan vanguardia y nacionalismo) representa para Aira la obra más acabada y perfecta del exotismo latinoamericano, es porque, como un Loti en Brasil, Mario muestra allí a pleno, “exóticamente”, el universo americano, sus mitos y sus estereotipos, a la vez que, en un paso más allá y como en la vuelta dada por Roussel, transmuta el reconocimiento en *invención plena*.⁸⁹ He aquí, verdaderamente, el ready-made en su más alta, y acabada, expresión: no ya el procedimiento generalizado de los escritores del XIX (el uso de los escenarios de la fantasía ya creados) sino la transformación instantánea del objeto (aquí, los estereotipos y los mitos: lo que está hecho y listo en el universo de la cultura) en arte por efecto de *la decisión del artista*. Un procedimiento, entonces, cuyo *valor* está no en su repetición –repetición que lo agota y lo vuelve

⁸⁸ Dice Roussel en *Cómo escribí algunos libros míos*: “Quiero dejar constancia aquí de un hecho bastante curioso. He viajado mucho. En 1920-21 di la vuelta al mundo siguiendo la ruta de India, Australia, Nueva Zelanda, las islas del Pacífico, China, Japón y América. Conocía ya los principales países de Europa, Egipto y todo el norte de Africa, y más tarde visité Constantinopla, Asia Menor y Persia. Se da el caso, sin embargo, de que ninguno de estos viajes me procuró el menor material para mis libros. Me ha parecido que valía la pena señalar este hecho por cuanto muestra de modo muy palpable la importancia que tiene en mi obra la imaginación creadora.” (ed. cit., p.47)

⁸⁹ Nunca se enfatizará lo suficiente la singularidad inventiva de las interpretaciones de Aira. Confróntese la formulación de Aira –Mario de Andrade hizo de su literatura una máquina para *volverse brasileño*- con la propia declaración del autor: “No se puede decir que el protagonista de este libro, al que extraje de la obra del alemán Köch Grunberg, sea el Brasil. Es tan o más venezolano como nuestro y desconoce la estupidez de las fronteras para detenerse en la tierra de los ingleses, como llama Macunaíma a la Guayana inglesa. El hecho de que el protagonista del libro no sea absolutamente brasileño me agrada muchísimo. Me ensancha el pecho en forma.” (citado en De Mello e Souza, Gilda: “El tupí y el laúd”, prólogo a de Andrade, Mario: *Macunaíma*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979, p.xxii.) En este sentido la crítica ha señalado, a la par de su preocupación por lo específicamente brasileño, la lucidez del artista en relación con la ambigüedad del personaje: “Macunaíma –dice Gilda de Mello e Souza- tanto puede ser el retrato del hombre brasileño, como del venezolano (sudamericano) o del hombre moderno universal.” (*ibidem*, p.xxiii.)

“género”- sino en lo deliberado de la *maniobra extrema* que es el arte y que se pone en acto por primera y única vez.⁹⁰

Mostrar a pleno los estereotipos, “exóticamente”, y, a la vez, transmutar el reconocimiento en invención: éste es también el juego de la literatura en *La liebre* de César Aira.

Pensemos en el modo en que Aira vuelve a la relativización y a la transformación que ya la *Excursión* de Mansilla había operado sobre la clásica dicotomía civilización-barbarie. En principio, la novela apela a definidos y claros estereotipos de identidad cultural: el inglés -el extremo de la civilización- y el indio -el extremo de la barbarie. De un lado, “un razonamiento muy inglés” (p.80), “la delicadeza del estilo europeo” (p.119), el “acartonamiento británico” (p.244).

Del otro, señalando inclusive su condición de *estampa* convencional:

[...] la figura típica, estereotipada [del indio]: la chuza en una mano, las bolas en molierte en la otra, el cuerpo desnudo cubierto de grasa, las mechales al viento, la cara deformada en un grito feroz, el caballo tendido en un galope largo, sin riendas, a la atropellada. (p. 150).

A la vez, los rasgos que en su constelación fijan estas representaciones culturales empiezan a intercambiarse. A relativizarse, si queremos formularlo desde la perspectiva de la *Excursión*. De un lado, a la par de la más extrema barbaridad (el puro gusto por las degollinas injustificadas, la más repugnante animalidad), la imagen de los indios se constituye incorporando rasgos

⁹⁰ El exotismo, dice Aira, es el valor, la actividad misma de adjudicar valores, y en este sentido, el exotismo es también lo que, vuelto género o moda con la mirada turística, se agota y pierde valor. (*Nouvelles impressions*, pp. 64-65) De aquí, probablemente, que el viaje “turístico” a México sea el marco ideal para contar una fábula de *devaluación*: *Duchamp en México*. (En relación con el turismo como agotamiento de la auténtica exploración del viaje, véase Augé, Marc: *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa, 1998.) Para la confrontación entre el exotismo como “moda” y superficialidad, y el exotismo como procedimiento artístico de una obra singular, véase también “La noche oscura del Niño Avilés (Autodevoraciones)”. Aira diferencia aquí “el juego de las esencias” que convierte a la novela de Rodríguez Juliá en una auténtica novela histórica puertorriqueña, del realismo mágico del boom que se sostuvo sobre una supuesta esencia latinoamericana inmutable (su clímax sería *Cien Años de Soledad*, que justamente tematiza el mecanismo) cifrando allí su atractivo (su valor) para el Primer Mundo.

de civilización: los razonamientos filosófico-lingüísticos más sofisticados, la más alta capacidad para la simulación, la más extrema cortesía (Mansilla diría: “la mayor finura araucana”). Del otro lado, y como remedando y literalizando los efectos de teatralidad del coronel Mansilla entre los ranqueles, Clarke, compenetrado cada vez más con la cuestión indígena, poco a poco encarna la figura estereotípica del indio. Como en un traspaso de máscaras o de disfraces, antes de revelarse que *es* indio, Clarke se *vuelve* indio interpretando su figura prototípica al modo de una figura de estampa:

[...] engrasado a la *moda indígena*, con su piel mate, sus cabellos negros que habían crecido desmesuradamente durante la expedición, su contextura sólida, y en cueros sobre el caballo "parecía un indio más. Incluso le gustó, le daba a todo el asunto un *matiz carnavalesco, de fiesta de máscaras*. (pp.196-197, subrayados nuestros).

Para acentuar el carácter estereotipado de esta transformación -que llega a su extremo cuando el sosías indígena, ataviado con sus ropas y su pipa, parecía “un viajero inglés, un gentleman, mientras él [Clarke], desnudo y chorreando, debía parecer el más miserable de los salvajes”, p.206)- el paso de una identidad a otra empieza a revelarse en la irrupción del *clisé* en el discurso: en medio del ataque a la tribu de Coliqueo, Clarke -dice el narrador- advierte que “tenía *sed de sangre*” (p.154); la misma “torpe *sed de sangre*” que treinta páginas antes Clarke había atribuido, en su relato, a los indios que lo miraban en el glaciar (p.114). En el primer momento del pasaje, entonces, la novela empieza por atribuirle a Clarke el mismo *clisé* con el que, en su relato etnocéntrico de viajero europeo, Clarke había apelado a la figura exótica del bárbaro.

Este traspaso de rasgos se ha leído como una deconstrucción de los estereotipos culturales: al volver los estereotipos intercambiables, el efecto -y el valor- de la literatura de Aira sería el de anular las antinomias, deconstruir las jerarquías y diferencias supuestas en la dicotomía civilización-barbarie, y, de este modo, el de resistir la función identificatoria y representativa de

los discursos tradicionales y hegemónicos.⁹¹ Ahora bien, si se atiende al impulso propio de la literatura de Aira –en relación con el exotismo: un regreso *desviado*, y no un regreso *negativo*, a la superficialidad del clisé-, ¿no habría que leer en este juego una potenciación del estereotipo antes que su disolución? Porque el juego con el estereotipo es tal que en el traspaso mismo de los rasgos parece potenciarse, por el contrario, su función identificatoria.

[Clarke] No parecía inglés, pero había ingleses así, que parecían indios, incluso eran prototípicos, eso lo había notado Rosas quien por su parte parecía un inglés de los otros, rubio y coloradote. (p.17).

Aira exagera el estereotipo y juega a llevarlo a su máxima potencia, de un modo tal que allí donde la diferencia parecería disolverse (el inglés parece indio) se vuelve en cambio *diferencia máxima*: los ingleses que parecen indios son *prototípicos*. Como si pasar al otro polo de la duplicidad supusiera no tanto la anulación cuanto la acentuación de la diferencia. Como Juan Dahlman, podría decirse, que en la discordia de sus dos linajes (el inglés y el criollo) eligió el de ese antepasado romántico (su abuelo lanceado por los indios de Catriel) *tal vez a impulso de su sangre germánica*⁹² la *vuelta* de la identidad acontece en Clarke sobre la singularización de la diferencia más absoluta: es precisamente cuando decide participar de la guerra indígena (“Clarke se compenetraba cada vez más”, p.184), que “la *cosa inglesa le salía de adentro*” (p. 185).

⁹¹ Cf. Cédola, Estela: Art. cit.; Garramuño, Florencia: *Op. cit.* Entendiendo a los estereotipos como los “bloques-valor” en uso en una sociedad, como las “representaciones colectivas que fundan la coherencia del sistema ideológico dominante” (cf. Herschberg-Pierrot, Anne: “Problématiques du cliché” en *Poétique* N° 43, setiembre 1980; y Amossy, Ruth: *Les idées reçues*. Paris: Nathan, 1991, pp.9-48), estas lecturas ponen el acento (en lo que al uso del estereotipo se refiere) en el reenvío del estereotipo a una construcción anterior, en su definición de un horizonte de expectativa temática y formal institucionalizado. Para otra lectura de la literatura de Aira como disolución de estereotipos de identidad mediante el procedimiento de la paradoja, véase la lectura de *Los fantasmas* de Martín Kohan: “Al otro lado de los Andes. La identidad argentina y la otredad chilena”, en *Tramas*, N° 6, Vol.II, 1997.

⁹² Cf. Borges, Jorge Luis: “El Sur” *Obras completas*, ed. cit., p. 525.

También, como si el dispositivo ficcional para generar la mirada que se puso en juego fuera el del *telescopio invertido*: el procedimiento podría entenderse como la creación de una distancia pero para que esos estereotipos vuelvan ampliados espectacularmente, como estereotipos quintaesenciados, alucinados, potenciados. (De hecho, podríamos reponer en la novela las mayúsculas de *Transatlántico* de Gombrowicz y decir, entonces, el Indio, el Inglés).

¿Y no es esta potenciación la clave de un *cambio de dimensión*, la vía por la cual la literatura salta a otro dominio que el de la representación?

La lectura de Matilde Sánchez es, en este punto, iluminadora. *La liebre* -dice Sánchez- puede ser leída como un manual de usos de la tradición. Más que una recreación o un homenaje, más que una modalidad de la cita o de la reescritura, el trabajo con los motivos centrales de la tradición literaria argentina opera en esta literatura como un reciclado automático: con “la pretendida candidez programática del surrealismo”, Aira los usa como si nada significaran. Se trata -dice Sánchez- del gran arte menor, de la invención suprema de las vanguardias históricas: la técnica surrealista del bricolage -cortado, pegado, montaje, superposición- con la cual la narrativa de Aira sustrae los motivos de su contexto convencional -de allí donde hacen sentido y componen una tradición-, y, vaciándolos de su función previa, los injerta en un nuevo contexto. Un trabajo de bricolage con la tradición que niega toda noción de esencias y de jerarquías: así, no hay gauchos ni indios ni cautivas originales -“verdaderos”- sino una colección de palabras-imagen que *vienen con la lengua*: símbolos patrios, arcanos, como las cautivas, los indios, el Desierto, la Patagonia; o *motivos*, como “el gaucho ensartado por atrás”, “el niño malparido”, el criollo que

prefiere morir a desnudarse, el advenimiento del monstruo peronista, que Aira pone a funcionar en *El Bautismo*.⁹³

Más que en la precisión con la que define el vínculo de la literatura de Aira con las técnicas vanguardistas, el valor de la interpretación de Sánchez reside en el acierto con el que, al leer la descontextualización de los motivos de la tradición como “un ejercicio de olvido” (un trabajo de “borrado de la historia”), apunta al impulso ético primordial que subyace a esta literatura: *el olvido como sintaxis del relato*.

La memoria -dice Aira- 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. (*Copi*, p. 33).

Y es porque se funda en el olvido que el *uso* de la tradición debe entenderse, en la literatura de Aira, en un sentido *afirmativo*: no como un procedimiento que haría retroceder al relato por el camino del significado y de la memoria (desenmascaramiento, deconstrucción) sino como una técnica compositiva que, sustrayéndolo a la negatividad de la reacción, 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 (“El olvido -dice Aira- es el mecanismo que nos hace imperceptiblemente otros sin dejar de ser quienes somos”, *Copi*, p. 34), en la medida en que se nutre del olvido como potencia de transfiguración y de invención. (Si la exacerbación de los estereotipos y la notoria puesta en evidencia de su carácter de máscara podría remitirnos a la historia “pop” que para Jameson define al historicismo posmodernista -una forma de abordar la tradición como una vasta colección de imágenes, una forma de representar no un pasado histórico sino

⁹³ Cf. Sánchez, Matilde: “Los atributos del fantasma”, art. cit.

nuestras ideas y estereotipos sobre ese pasado- habrá que reponer inmediatamente el valor absoluto que, para Aira, tiene la invención en todo el proceso)

Ahora bien, ¿cómo o *dónde* leer esa potencia transfiguradora del olvido? Si el olvido es en Aira un *mecanismo* y, por consiguiente, se lo ve *funcionando* en la sintaxis narrativa, su potencia de transfiguración se percibe allí donde se convierte en la *velocidad del relato*. La categoría airiana del “continuo” es inescindible de la categoría de “velocidad”: el impulso a seguir hacia adelante siempre supone en Aira un impulso a hacerlo muy de prisa. Sólo que la velocidad no consiste simplemente en una rápida travesía, como si se tratara de llegar antes a una meta, sino en una aceleración fantástica que altera la naturaleza del objeto. “La aceleración es tanta –dice Aira a propósito del tránsito de la novela de Arlt por los géneros- que es imposible que no cambie la *naturaleza del objeto*” (“Arlt”, p. 63). Si el olvido es para Aira “el imperativo a seguir hacia adelante” lo es en la medida en que, inescindible de un ritmo de altísima velocidad, transfigura la naturaleza del objeto. Que el olvido opera, entonces, como un impulso primigenio de relato y un impulso continuo de invención, puede leerse allí donde los estereotipos que “vienen con la tradición” salen, como expulsados, del universo de la Historia y empiezan 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 Imagen⁹⁴. *Del estereotipo a la Imagen*: estamos hablando de un *salto cualitativo* en la dimensión del relato, esto es, del salto que el *acto de fabulación* -que siempre es, dice Deleuze “fabricación de gigantes”- da, inmediatamente, del orden de las representaciones culturales al orden en que lo Mismo, transfigurado por la ficción y el simulacro, retorna como *la forma extrema de todo lo que*

⁹⁴ Estamos parafraseando a Aira cuando dice a propósito de Copi: “La velocidad de la lectura o el uso de un texto puede ser pasmosa. Hasta que ‘roza lo Imaginario’ [...] Hasta llegar a un punto en el que el tiempo se detiene o se desvanece: la Imagen. Pues bien, allí, en el dibujo que ha incorporado todo el tiempo (y lo incorpora al modo del olvido) *empieza Copi*.” (Copi, pp. 84-85).

es. Así, en *La liebre*, el Indio y el Inglés, como los Estereotipos de Gombrowicz⁹⁵. Estamos hablando también, en lo que hace a la forma del relato, del tránsito *de la Historia al Mito*, del “cuento ya escrito” al “cuento que todos conocemos y no nos cansamos de volver a oír” y que es, para Aira, puro *relato ininterpretable*.⁹⁶

⁹⁵ Tal como lo estamos empleando aquí, la Imagen airiana como extracción del estereotipo cultural, puede entenderse en el sentido en que Deleuze y Guattari hablan del Percepto y del Afecto como objeto propio del arte -como extracción y desborde de la percepción y la afección: “La finalidad del arte consiste en arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación [...] Sólo se alcanza el percepto o el afecto como seres autónomos y suficientes que ya nada deben a quienes los experimentan o los han experimentado: Combray tal como jamás fue vivido, Combray como catedral o monumento.” (Deleuze, Gilles y Félix Guattari: *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 1993, pp. 168-169) Si bien se delimitan específicamente en su diferencia con los estados perceptivos y las fases afectivas de la vivencia del artista, los conceptos de Percepto y Afecto nos interesan aquí por su vínculo con la facultad visionaria de la *fabulación creadora*: “Los perceptos pueden ser telescópicos o microscópicos, otorgan a los personajes y a los paisajes dimensiones de gigantes, como si estuvieran henchidos de una vida que ninguna percepción vivida puede alcanzar. Grandeza de Balzac. Poco importa que estos personajes sean mediocres o no: *se tornan gigantes*. [...] Toda fabulación es fabricación de gigantes”. (*Ibidem*, p. 173) El concepto está tomado del segundo capítulo de *Las dos fuentes de la moral y la religión* (Bs.As., Sudamericana, 1946), donde Bergson analiza la función fabuladora como una facultad visionaria (muy diferente de la imaginación) que consiste en crear dioses y gigantes y que, si bien se desarrolla en primer lugar en la religión, se ejerce libremente en el arte y la literatura y muy especialmente en la novela.

En este sentido podría recordarse aquí la siguiente afirmación de Aira: “Nos interesan las variaciones de lo idéntico -dice Aira- pero sólo en tanto son necesarias. Nada más inútil y de peor gusto que las variaciones deliberadas: un Fausto tecno, un Fausto entre esquimales, un Fausto Disney... No. ¡Queremos *el* Fausto! El genuino, el idéntico... el que resultará verdaderamente distinto.” (“Esquema para una representación del *Fausto* de Goethe”, p.20). Tal, el pasaje de la figura histórica de Rosas a *el* Rosas que, por ejemplo, Sarmiento inmortalizó en *Facundo*: literalmente, en *La liebre*, el Monstruo de sueños turbados por las pesadillas. (Decía Sarmiento: “la prensa va a *turbar tu sueño* en medio del silencio sepulcral de las víctimas”, *Facundo*. Bs. As., CEDAL, 1979, p. 14, subrayado nuestro).

⁹⁶ “La Historia -dice Aira- es un cuento ya escrito. Al tomarla como tema [como lo hace Copi en *La vida es un tango*] la cuestión es hacerla coincidir. ¿Con qué? Consigo misma. Así la Historia llega a estar madura para la repetición y se convierte en Mito.” (*Copi*, p. 74) Desde esta perspectiva, empleamos aquí el término “mito” en el estricto sentido que le da César Aira en su teoría del relato. Entre la repetición y la novedad, el interés y el aburrimiento, el relato -dice Aira- se juega entre el mito y el sueño. De un lado, el *sueño* es el extremo de lo nuevo e imprevisto, pero el efecto que se produce al contarlo es el más irritado aburrimiento; del otro, el *mito* es el cuento que todos conocemos y que no nos cansamos de volver a oír. Mientras el sueño es pura interpretación, el mito es lo ininterpretable, esto es en Aira, relato que escapa al orden del *significado* y que se instala en cambio en el orden del *sentido* que es puro impulso hacia adelante sin previa determinación. En líneas generales, y a partir de su confrontación con el sueño, podría decirse que en Aira se trata del mito en el primigenio sentido que adquiere en la cultura clásica -“relato no histórico, por ende, fábula, cuento” y opuesto al discurso racional, explicativo, del *logos*-; del mito en el sentido de un puro relato dotado de una estructura dramática y un desenlace que se transmite de generación en generación como forma de entretenimiento y como forma de sabiduría (Cf.

Del estereotipo a la Imagen, de la Historia al Mito: Aira, decíamos, concibe el tránsito –el salto– como efecto de una fantástica aceleración, de un aumento espectacular de la velocidad. Lo que no significa que ese salto sea una etapa o una meta a la que el relato arribe en su desarrollo progresivo. Porque en rigor ese salto emerge, instantáneamente, en el pliegue del Comienzo. El telescopio *ya* ha actuado, es el punto de vista de la obra y por lo tanto su inmediata determinación formal: de entrada, ya, el estereotipo es Imagen. También ha actuado, antes de la Historia, la Invención de la historia: la historia en la forma de una fábula que le debe todo a la invención. En *La liebre*, ¿no es ésta la función de la introducción que precede a la novela propiamente dicha, la que lleva por título (por segundo título) *La liebre legibreriana*? ¿La de contar la fábula darwinista que, *antes de la h(H)historia*, se envuelve en el pliegue del comienzo y determina la génesis del relato? El protagonista de la introducción es Rosas. Su función en el relato, la de dar con la clave de la lógica del continuo que es, según lo han ido mostrando los distintos apartados de la introducción, la lógica de la transmutación de un mundo en otro: de la negatividad en realidad, de la oralidad en la escritura, del calor en frío y del frío en calor, de lo difícil en lo fácil, de lo imposible en real. Apenas Rosas capta esa lógica, dándole “toda la vuelta al darwinismo”, *empieza*

Weinrich, H.: “Structures narratives du mythe”. *Poétique* N° 1, 1970); del mito en el clásico sentido del estructuralismo, como relato cuya estructura a la vez histórica y ahistórica, diacrónica y permanente, se pone de manifiesto en la repetición (Cf. Lévi-Strauss: “La estructura de los mitos” en *Antropología estructural*. Bs. As.: Eudeba, 1984, 186-210). Sólo que si lo que define el mito es la *desoriginación autoral* –el cuento siempre preexiste al que lo cuenta, el cuento le es transmitido al ejecutante (que no es autor) como un hecho de lengua por la tradición viviente, y toda la sustancia del mito, dice Lévi-Strauss, no está ni en el estilo ni en el modo de la narración sino en la historia que se cuenta– la repetición del mito de Aira no se define sino en su relación con la singularidad *irrepetible* propia de la literatura. Lo veremos más claramente en el capítulo IV, donde el “mito personal del escritor” se concibe, siempre en el sentido que le da Aira, como universalización de la singularidad más absoluta. Si la literatura es para Aira “el método de hacer mitos de las paraticularidades, de *crear la imposible repetición de lo único*” (*Nouvelles impressions*, p. 41, subrayados nuestros) el mito entonces no pertenece aquí al orden de lo general y lo anónimo sino al orden de las “singularidades artistas” (cf. Capítulo IV de esta tesis, nota 2) y al orden de la *invención*. En lo que hace a su relación con el mito, la literatura de Aira no los recicla: los inventa. Para la tensión entre el mundo del mito y el mundo de la literatura, cf. Agamben, Giorgio: “L’origine et l’oubli. Parole du Mythe et Parole de la Littérature” en *Image et Mémoire*. Dijon: Editions Hoëbeke, 1998.

la novela; esto es, una vez que se ha intuido, con la intuición alucinada del Monstruo, la fábula darwinista de la mutación en su versión airiana: como fábula de la velocidad de las transmutaciones.

Y es entonces a la velocidad de ese impulso puro de invención que está en el Comienzo que la novela hace serie, más que con las novelas de la pampa con las que haría “sentido” (histórico, cultural) y constituiría un “paradigma”, con las novelas que, según la sintaxis propia del olvido, siguen el derrotero de la liebre, esto es, con las novelas que siguiendo el rumbo que el título indicaba con toda claridad -y que es, por lo demás, el emblema mismo de la velocidad- prosiguen y completan el ciclo: *Embalse*, donde el nacimiento de la liebre legibreriana marca “el fin de la Argentina”, *La guerra de los gimnasios* donde al ritmo de la mutación genética de la liebre, y como su efecto, comienza la Fábula en el barrio de Flores. De *La liebre* a *La guerra de los gimnasios*: del mito histórico (el mito nacional) a la fábula contemporánea (la fábula barrial), pasando por la ficción del fin del mundo, el ciclo inventa una parábola de la Argentina.

La Historia se ha vuelto Mito y la Argentina -con la potencia de la imagen- se vuelve un *emblema*. Un emblema que, como el grito lamborghiniano de *Las Hijas de Hegel*, puede valer por su “gran poder de representación”: “¡Albania!, ¡Albania!”, “¡Alemania!, ¡Alemania!”.⁹⁷ Un emblema que, como en *El llanto*, puede amarse en un cielo y un atardecer borgianos:

En las horas vacías, contemplaba el cielo, y lo veía cambiar de colores con una emoción profunda. El cielo era mi país, la Argentina. Nunca la amé tanto.... Y mi alma subía y subía, en una espiral, hacia el rosa y el violeta... Se hacía inmensa como el universo, como un agujero negro o como el paso del tiempo, sin dejar de estar clavada en ese punto pequeñísimo que es la articulación que se produce en el nombre de la Argentina. (p. 44)⁹⁸

⁹⁷ Dice Aira: “Los valores en la literatura no tiene otra forma que la de la representación. Asumirlo fue lo que hizo Osvaldo Lamborghini, el más argentino de los escritores argentinos. La Argentina, a la que solía llamar con toda coherencia, ‘¡Albania, Albania!’ es un país, según sus palabras, “que sólo vale por su gran capacidad representativa”. En “De la violencia, la traducción y la inversión”, p. 26.

⁹⁸ Digo “un cielo borgiano” porque en *El llanto* el cielo se mira desde la ventana en el atardecer (el crepúsculo, diría Borges) que comunica “la inminencia de una revelación que no se produce” y que

Aira no dice “la patria es la infancia”. Dice, sin pudor, sin prejuicios, y también sin ironía: “*La liebre* es una novela radiante sobre la felicidad. La felicidad inaudita, increíble, de *ser argentino*”.⁹⁹

Y cuando la patria se ha vuelto un emblema se la lleva como un estandarte a la guerra. Entonces se advierte no sólo que en las tres novelas del ciclo una fábula de guerra es el marco del relato —en cada uno de ellas el héroe de la aventura cae en medio de una confrontación de tintes fabulosos: una guerra entre imperios indígenas que son “naciones de sueño”, una guerra civil al modo de una guerra nuclear de ciencia-ficción, una guerra de fábula entre imperios gimnásticos orientales— sino que, siguiendo la lógica de la Imagen que es la lógica de la transfiguración, y como llevando al exotismo a su más prístina expresión (ahora se lo ve funcionando como el regreso *desviado*, por el camino de la ficción, a la superficialidad del clisé), Aira inventa una confrontación de fábula que advertiremos tiñendo, extrañamente, los relatos: la Argentina y el Japón, la Patria y el Oriente como el signo mismo de lo Otro absoluto y lo Incomprensible. La encontraremos subrepticamente replegada en uno de los avatares de la historia, como en la guerra de los gimnasios, en la que un japonés se propone el dominio de la Argentina a través del control de la reproducción. O mimetizándose en la anécdota, como en *Embalse* donde, si bien no hay orientales, Martín *muere por la Argentina como un samurai todo honor*. O, en la génesis misma del ciclo, flotando sobre la pampa del siglo XIX como un orientalismo generalizado de todos los

para Borges es el hecho estético (Borges, Jorge Luis: *Obras completas*, ed. cit., p. 635). Dice el narrador de *El llanto*: “En mi éxtasis de la ventana, especialmente al atardecer, solía sentir esa nada deliciosa y un poco angustiante que provoca la belleza, ante la que no hay nada que hacer porque es una promesa de felicidad que no se cumplirá, y no importa que no se cumpla.”(p. 23)

⁹⁹ Cf. Saavedra, Guillermo: “En el reino de las intenciones fallidas” en *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos contemporáneos*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1993, p. 147.

estereotipos: Clarke -el inglés- “era pequeño *como un oriental*”; Prilidiano -el patricio- era “muy moreno, con ojos de orate, asimétricos, *chinos*”; Gauna -el gaucho- “debía ser medio indio, aunque por la cara amarillenta y arrugada *parecía chino*” (p.40) y Coliqueo -el jefe indio- era “negro como un africano con *cara de delincuente chino*”.¹⁰⁰

La confrontación tiene la forma de una superposición de espacios emblemáticos. Como el crepúsculo borgiano (el de la “pampa infinita”) posándose en *La guerra de los gimnasios* sobre la osuridad de Flores (que es, dice Aira, el barrio de Arlt). También como el Japón de *El llanto* – un Japón lamborghiniiano- que tiñe a la Argentina de su color: “¡Cuánto dolor, ay, en la obviedad de la palabra obvia! Había un Japón posándose suavemente sobre la Argentina, pero sobre toda la Argentina, centímetro a centímetro, con dolor, un dolor suave, azul, violeta.”¹⁰¹

Y en efecto la fábula del insomnio que se cuenta en *El llanto* podría leerse como la condensación o la transfiguración última del exotismo. Nada, podrá decirse, más alejado de una novela exótica que *El llanto*. Sin embargo -y se advertirá que, como efecto de la aceleración de la

¹⁰⁰ La guerra -dice Aira en *Nouvelles impressions*- es la mejor historia para contar, y casi siempre la única: “Hoy en día la guerra ha sido reemplazada en buena medida por el turismo, por lo que no debería extrañar que ya no haya tan buenos escritores como hubo. Si la vida pierde su precariedad, como en los períodos prolongados de paz y prosperidad, parecen desvanecerse las buenas historias...” (p. 66); “La guerra es un sistema de supervivencia milagroso para tener un cuento que contar el resto de la vida.” Decididamente contra Adorno, pero también contra el Benjamin de “Experiencia y pobreza” –lo que es un modo de decir, a su vez, contra Piglia y contra Saer-, la guerra para Aira promueve la génesis del relato y asegura su supervivencia. ¿No resuena aquí el exotismo de Segalen, esa experiencia que, entendida como una aguda e inmediata percepción de lo Diverso, observa con horror todo lo que haga decaer lo diverso -los viajes que acercan a los pueblos, los mezclan, los cruzan- y celebra en cambio la impenetrabilidad de las razas, de los individuos, de las naciones: la Diferencia absoluta, la incomprendibilidad radical? ¿No subyace en la exaltación de la guerra, como en Segalen, una valoración del exotismo? ¿Y no hay en esa valoración –siempre que se trate del exotismo de verdad: no el de los novelistas exóticos sino el de los grandes artistas- el mismo afán de Segalen por insistir en la diferencia que es donde reside *todo el interés*? Cf. Segalen, Víctor: *Ensayo sobre el exotismo*. México: FCE, 1991.

¹⁰¹ Cf. Lamborghini, Osvaldo: *Sebregondi retrocede en Novelas y cuentos*, ed. cit., pp. 49-50: “Tanto dolor, ay, en la obviedad de la palabra obvia”.

imagen, ya hemos pasado, directamente, a otro universo-, el mecanismo puede verse funcionando, por cierto transfigurado, como un modo de operar con espacios *emblemáticos*. (Además de que, dicho sea de paso, el insomnio funciona aquí para el narrador como “la forma cotidiana y contemporánea del salvajismo” bajo la forma del miedo y la irracionalidad.) La nouvelle, que cuenta en primera persona “el escritor César Aira”, es el relato de un insomnio. Pero es la historia que se cuenta *dentro* el insomnio la que nos interesa aquí. El escritor César Aira cuenta la historia de su separación y lo hace distribuyendo dos términos en torno a la desarticulación de su vida en dos: la posibilidad o la imposibilidad de “empezar a vivir”, que se traduce a su vez en la posibilidad o la imposibilidad de (empezar a) contar. Que esa distribución sea concomitante de una distribución de espacios altamente connotados, de espacios fetiches -Polonia, Argentina, Japón- no resulta aquí del todo indiferente en la sintaxis del relato. Para empezar, la irrupción de *lo otro* en su forma más extrema, la irrupción de ese “objeto inimaginable que es un japonés salido de la nada”, coincide, si es que puede localizarse, con ese punto en el que la extrañeza y el horror más absolutos se manifiestan en los signos: el japonés a través de los actos de Claudia, los japoneses entre las flores de Escobar, el Japón sobre la Argentina. “El japonés, el japonés en mi vida... ¿qué quería decir eso? Era indescifrable...”. Alrededor de esa alteridad absoluta que emerge intempestivamente en la forma “estereotipada” de un japonés, el yo y el tiempo de la narración se dislocan a través una serie de desplazamientos espaciales. Primero, el viaje a Varsovia: de golpe, en el seno de lo inimaginable, la vida se vuelve del todo imposible y el retorno a la Argentina como al espacio-hogar de la reconstrucción es lo único que asegura la supervivencia. Segundo, el viaje a los viveros de Escobar, una “república aparte” en la que la vida de esos “orientales desarraigados” es la confirmación de la muerte en el exilio. Tercero, un viaje intempestivo a Rennes: el “corazón mismo de lo incomprensible”, muy lejos del hogar y de la propia lengua,

adonde lo lleva, de golpe, la repentina revelación de Claudia. Bajo la forma del *exilio*, es decir, aquí, de la muerte (la imposibilidad de vivir) y de la negación al relato (la imposibilidad de contar), estos bruscos desplazamientos del narrador son el contrapunto y a la vez el efecto de la desterritorialización que opera *la fuga del otro hacia el Japón*. Claudia -dice el narrador- lo había abandonado todo “por algo tan eminentemente narrativo como hacerse una vida nueva en el Japón” (p. 64). Lo novelesco, el “prodigio de la aventura” y la “más bella historia de amor” que la televisión hizo proliferar en la “versión edulcorada de la fábula”, acontece hacia el final allí donde el relato pasa de los espacios del exilio al Oriente estereotipado de la imaginación, de la Vida Nueva. Al mismo tiempo, y retroactivamente, como efecto de ese singular vínculo que la fuga al Japón entabla entre *impulso vital y potencia narrativa*, la violenta negatividad que abre el relato bajo la forma de la imposibilidad y la desdicha (“No puedo más. No puedo seguir...¡No puedo vivir!...No puedo hacer un relato todavía”) se transmuta en impulso narrativo, en la potencia de metamorfosis de una historia en otra. En el pasaje de la Argentina-Polonia al Japón, el relato pasa del abandono, del exilio, y de la muerte, a la aventura del amor y la Vida Nueva, y transmuta la imposibilidad de contar en impulso de narración. (Como en la tradición, podría decirse, *el viaje a Oriente es el viaje del escritor*.) Que en estos espacios resuenen inmediatamente los nombres de los escritores amados no hace sino acentuar su carácter de emblema como estandartes literarios. Porque la Polonia del exilio es, claro está, la Polonia de Witold Gombrowicz: lo sugiere, mimetizándose en el discurso, ese párrafo que transcurre de la juventud y la inmadurez (“en realidad todo era juvenil e inmaduro en mí, demasiado...”) al cielo argentino como contracara de la Polonia del exilio.¹⁰² Y la tríada

¹⁰² Dice el párrafo: “[...] un clima de felicidad. En las largas horas vacías, contemplaba el cielo y lo veía cambiar de colores con una emoción profunda. El cielo era mi país, la Argentina. Nunca la amé tanto. Sentía que ser poeta había sido un error, un error juvenil... en realidad todo era juvenil e inmaduro en mí, demasiado... Mi vocación era otra. [...] Y mi alma subía y subía, en una espiral, hacia el rosa y el violeta... Se hacía inmensa como el universo, como un agujero negro o como el paso del tiempo, sin dejar de estar clavada en ese punto pequeñísimo que es la articulación que se produce en el nombre de la Argentina. [...] Fue en esas circunstancias que la Argentina se volvió para mí, definitivamente, la anti-

Argentina-Polonia-Japón no deja de hacernos recordar el célebre triángulo de *La causa justa*: precisamente, el “relato nacional” de Osvaldo Lamborghini en el que la torsión de un cuerpo, transfigurando un triángulo de guerra en triángulo de amor, hace pasar al relato del orden de la representación a la dimensión absoluta de la Imagen: del orden donde la contienda verbal se vuelve guerra nacional, y la causa nacional se vuelve malentendido desde la perspectiva exterior (el japonés de Tokuro, el polaco de Jansky) a la dimensión donde todo se vuelve ovillo de sentimientos y lo incomprensible irrumpe –“¡complicadísimo entender!”- con la fatalidad de la pasión.¹⁰³

IV. Exotismo y etnografía

El exotismo, decíamos, es en Aira el dispositivo ficcional para generar la mirada. En este sentido, un punto de partida para el relato, un punto de vista formal que en el relato, y como efecto del continuo, puede ser objeto de transfiguración. Volvamos por un momento a *Ema* y a los mecanismos de torsión de las perspectivas. Cuando en el tramo final Ema regresa a la frontera, el naturalismo, que había sido el punto de vista del ingeniero francés en la primera parte de la novela, se transmuta en ingeniería genética: la multiplicación de la cantidad que Duval imaginaba para paliar el tedio se convierte ahora en multiplicación creadora, la máquina imaginaria en procedimiento genético y en génesis de la aventura. Del mismo modo, como en una operación de traducción interior a la novela, el exotismo, en tanto adopción de un *punto de vista*, es objeto de transformación en el pasaje: cuando el contingente militar cruza la frontera y los lectores pasa-

Polonia. En cierto modo, podría decir que ese invierno me hizo argentino.”(p. 44)

¹⁰³ Hemos trabajado este aspecto del relato de Lamborghini en “De la representación a la imagen” en *Tramas. Para leer la literatura argentina*, Vol. V, N° 10, 1999.

mos del capítulo introductorio a “la novela de Ema”, la naturaleza, que en su repetición monótona aburría y decepcionaba a Duval, se transforma ahora en un espectáculo extraordinario. Sólo 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 Evaristo Hugo tenía su residencia de verano (p.162), 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”, una “geografía curiosa y desconocida” o un “espectáculo digno de ver”. Todo se vuelve paisaje para mirar, pintoresco, inusitado, fantástico: “Tendrías que ir a ver el paisaje”, dice una de las esposas de Evaristo, y del botín abundante que los niños de la corte de Hual 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”. 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 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: después del rapto, todo se vuelve “excursión anual”, “temporadas y residencias de verano”, vacaciones y destinos turísticos. 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 despedirse de Hual, lo tiene todo del interés turístico -la prueba de que avanzaban era que los lugares “eran cada vez más desconocidos y curiosos”, no sólo los sitios en los que salen a verlos seres extraños y prueban aves de sabor nuevo sino también la gran capital cosmopolita, con su centro, sus suburbios y sus avenidas, en la que “todo lo miraban con fatal asombro de provin-

cianos”-, 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 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”), pero que es sobre todo la de un viajero “primordial” al contacto con extrañas civilizaciones, podemos considerarla aquí como una *auténtica curiosidad etnográfica*.¹⁰⁴

Una auténtica curiosidad etnográfica: es en este sentido, entiendo, que el exotismo atraviesa, y recorre, la literatura de César Aira. Si la transfiguración de los puntos de vista es uno de los procedimientos básicos del continuo -el que asegura el pasaje no sólo entre los relatos dentro de la novela sino también entre las novelas dentro de la obra-, la fábula del exotismo *traspasa*, en primer lugar, a las novelas que completan el ciclo de *La liebre*: porque en la travesía pampeana de Clarke están las civilizaciones salvajes del XIX, pero también están, en el paseo turístico de Martín, la “civilización excluyente” de los travestis y la “civilización del fútbol” escondidas en las sierras de Embalse, y también, en las caminatas de Ferdie, la civilización de los cirujas y car-

¹⁰⁴ “Quisiera haber vivido –dice Levi-Strauss- en la época de los verdaderos viajes, cuando un espectáculo aun no malgastado, contaminado y maldito se ofrecía en todo su esplendor” (*Tristes trópicos*, ed. cit., p.31). La enorme riqueza de la reflexión de Levi-Strauss está, sin embargo, en la comprobación de una paradoja infranqueable (de que son las miradas previas de otros viajeros, y sus textos, los que, a su vez, enriquecen y permiten mirar “mejor” la diversidad), en la melancólica comprobación de que esa imposible experiencia primigenia sería tan excitante como empobrecedora. Con todo, interesa aquí su distinción entre la época de los viajes verdaderos (la antigüedad en la que el viaje enfrentaba al viajero con civilizaciones radicalmente distintas de la propia y que se imponían, en primer lugar, por su calidad de extrañas) y la época del viaje moderno (que Levi-Strauss remonta a algunos siglos atrás) que ha enraizado la ocasión de la sorpresa y aumentado la experiencia del reconocimiento. (p. 72). En relación con el turismo contemporáneo como agotamiento del viaje verdadero y ya imposible, dice Marc Augé: “¿Qué hemos hecho –dice- de nuestros viajes y nuestros descubrimientos. ¿Qué placer podría depararnos hoy el espectáculo estereotipado de un mundo globalizado y en gran parte miserable? [...] Tal vez una de nuestras tareas más urgentes sea volver a aprender a viajar, en todo, a las regiones más cercanas de nosotros, para aprender nuevamente a ver”. Cf. Augé, Marc: *op. cit.*, pp. 15-28.

toneros que salen de los suburbios de Flores. Civilizaciones, esto es: “poblaciones extrañas” provistas de sus propias leyes, ritos y ceremonias. Como si dijéramos: el punto de vista etnográfico que se impone en el desierto del siglo XIX –el que le hace preguntarse a Clarke si el vuelo de la liebre habrá sido real o la puesta en escena de una ceremonia- traspasa a las miradas turísticas o barriales del siglo XX y hace observar esos mundos, que para los héroes de la aventura son siempre mundos ajenos y en buena medida incomprensibles, en clave de *ceremonia*:

¿Qué pensaría -se pregunta Martín- si un ajeno a la civilización del fútbol viera esto? Un hombre de otra época, un selvícola neocelandés o un africano vería la puesta en escena de una “ceremonia”. (*Embalse*, p. 204).¹⁰⁵

No hace falta que estas civilizaciones estén alejadas realmente en el espacio o en el tiempo. Pueden ser -y de hecho lo son la mayor parte de las veces- parte de la realidad más próxima e inmediata. Que sean signos de lo incomprensible, que constituyan mundos extraños y remotos como planetas autónomos, lo prueba el hecho de que, al revelarse –al manifestarse-, transforman el mundo. Aira diría: como el Egipto de Laiseca, *crean un mundo dentro del mundo*. Veamos, si no, y sin ir más lejos, el *mundo juvenil* de *La prueba*: salvaje también a su manera –porque se trata de la brutalidad del mundo punk- el mundo de los jóvenes de Flores es un mundo tridimensional que “hace sentir su envoltura, el volumen que crea”, un mundo “al que se entra” y que crea “una realidad dentro de la realidad”. Aira dice: una *atmósfera*. Para Marcia, toda una civilización distinta: un mundo extrañamente salvaje al que, casi con la misma curiosidad etnográfica de Ema, quiere “conocer”. Un mundo cuyo conocimiento –a diferencia, sin embargo del lento aprendizaje artístico y melancólico de Ema- conlleva aquí la abolición total de todos los preju-

¹⁰⁵ La figuración de la mirada etnográfica supone la intercesión de una distancia, la postulación de otro que *está lejos* en el espacio, en la cultura, o en el tiempo. En este sentido, entonces, podrían entenderse los anacronismos de *La liebre*: como si la novela estuviera contada por un *viajero del tiempo*, un hombre contemporáneo que viajando en el tiempo a una pampa imaginaria ve indios “tomando sol” y comiendo “patinesas”.

cios, de todo lo reconocible, porque es un mundo cuya máxima revelación ocurre, dentro y fuera de los límites del supermercado, en la creación de un universo por completo nuevo:

Era como si todo lo conocido estuviera alejándose a la velocidad de la luz, a fundar a lo lejos, en el negro del universo, *nuevas civilizaciones* basadas en otras premisas. (p. 87)

Transfigurado como un dispositivo ficcional para generar la mirada sobre otra civilización –y ahora se advierte que la palabra *civilización* es una de las palabras claves de la literatura de Aira-, el exotismo traspasa a otras novelas y se convierte en el *punto de vista etnográfico del relato*.¹⁰⁶ En “El concepto de ficción” Saer define al relato ficcional como una *antropología especulativa*. Dice:

A causa de este aspecto principalísimo del relato ficcional [el de situarse al margen de lo verificable, en la tensión íntima y decisiva entre verdad y falsedad] y a causa también [...] de la posición singular de su autor entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad, podemos definir de un modo global la ficción como una *antropología especulativa*. (*El concepto de ficción*, ed. cit., p. 18)¹⁰⁷

En el mundo de Aira, donde el problema de la percepción no es el de la aprehensión del mundo ni el del conocimiento conjetural sino el de la acción (“percibir es actuar”, dice Aira a propósito de Arlt, y eso significa: la percepción es una opción formal y la opción formal crea un

¹⁰⁶ En relación con las complejas formas en que los textos etnográficos configuran (negocian) en la escritura la relación yo/otro, la brecha entre el familiar “nosotros” y el exótico “ellos” (el grado de la distancia, la naturalidad o la imposibilidad del encuentro), cf. Geertz, Clifford: *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós, 1989, pp. 11-34.

¹⁰⁷ La dimensión antropológica de la ficción deriva, en Saer, del concepto narración como “función inherente del espíritu humano” (*El concepto de ficción*, ed. cit., p. 131) que explora y forja un “tratamiento específico del mundo” (*Ibidem*, p. 13). Dice Saer: “Sin estar de ninguna manera obligado a plegarse a la estética del realismo, el escritor debe introducir, a su modo, en la relación del hombre con el mundo, el principio de realidad, que desbarata el conformismo enfermo de la ideología e intenta dar una visión más exacta del universo. En principio, ningún tema ni ninguna forma le están vedados; la condición primordial sería, más bien, el nivel antropológico en que se sitúa y su capacidad de abandono.” (*Ibidem*, p. 126)

mundo), la narración avanza, en cambio, al impulso de una primordial *curiosidad etnográfica*. La *aventura* es, necesariamente, la forma del relato.¹⁰⁸

¹⁰⁸ En su estudio sobre *Tristes Trópicos*, Clifford Geertz observa que el libro de Lévi-Strauss es en realidad un texto múltiple: hay en él un libro de viajes de género bien reconocible (están los tópicos de “haber estado allí”, “haber visto cosas extrañas”, la invitación al sueño escapista y aventurero, la imagen del viajero cercado por las dificultades pero terriblemente *interesado*); una obra etnográfica donde la pose del etnógrafo se afirma una y otra vez (el antropólogo aventurándose en formas de existencia donde de otros no osan penetrar) y donde se postula la tesis de una ciencia nueva; un texto filosófico sobre los fundamentos naturales de la sociedad humana; un texto reformista contra el expansionismo europeo; y una obra literaria que ejemplifica y desarrolla el simbolismo francés. Lo que emerge de esta yuxtaposición de libros es, dice Geertz, *el mito del antropólogo como buscador iniciático* según una historia tipo: “la partida de las riberas familiares; el viaje, lleno de aventuras, por otro mundo, más oscuro y lleno de fantasmas y extrañas revelaciones; el misterio culminante, el otro absoluto, secuestrado y opaco, con el que se enfrenta en lo profundo del *sertao*; y la vuelta al hogar para contar sus aventuras, con un poco de ingenio y un poco de fatiga, a los que, satisfechos y poco amigos de aventuras, se han quedado en casa”. Cf. Geertz, Clifford: *Op. cit.*, pp. 35-58. Pero el punto crítico, en lo que al antropólogo como autor se refiere, es, dice Geertz, la perfectamente distintiva representación del “estar allí” que *Tristes trópicos* desarrolla, la crucial experiencia revelatoria (o mejor, antirrevelatoria) del estéril y fallido fin de la Búsqueda iniciática: lo inasequible de los “salvajes” que ha estado buscando (los intactos tupi), la imposibilidad de comprenderlos en sí mismos a no ser traduciéndolos a un análisis universalizador que acabaría por disolver la extrañeza. Este periplo, del entusiasmo del buscador iniciático a la melancolía del fracaso de la búsqueda, está claramente expuesto en los siguientes dos fragmentos de *Tristes Trópicos*. Dice Lévi-Strauss en la página 323 (ed. cit.): “No existe perspectiva más excitante para el etnólogo que la de ser el primer blanco que penetra en una comunidad indígena. [...] Yo reviviría esa experiencia de los antiguos viajeros y, a través de ella, ese momento crucial del pensamiento moderno en que, gracias a los grandes descubrimientos, una humanidad que se creía completa y acabada recibió de golpe, como una contrarevelación, el anuncio de que no estaba sola, de que constituía una pieza en un conjunto más vasto, y de que para conocerse debía contemplar antes su irreconocible imagen en ese espejo desde el cual una parcela olvidada por los siglos iba a lanzar, para mí solo, su primero y último reflejo.” Y dice enseguida, en la página 332: “Sin embargo, esta aventura, que comencé con entusiasmo, me dejó una impresión de vacío. Yo había querido llegar hasta el extremo límite del salvajismo; ¿no me bastaban esos graciosos indígenas que nadie antes que yo había visto, que nadie quizá vería después? Al término de un excitante recorrido, tenía mis salvajes. ¡Y qué salvajes!... Ellos estaban allí, dispuestos a enseñarme sus costumbres y sus creencias, y yo no sabía su lengua. Tan próximos de mí como una imagen en el espejo, podía tocarlos, pero no comprenderlos. [...] Con sólo que logre adivinarlos, perderán su cualidad de extraños; y tanto me habrá valido permanecer en mi aldea. O bien, como en este caso, conservar esa cualidad; y entonces de nada me sirve, puesto que no soy capaz de aprehender qué los hace tales.” Si nos hemos detenido en esta parábola del viaje levi-straussiano, es porque entre esos dos extremos podría situarse, una a cada lado, la experiencia exótica de Aira (como una experiencia “mítica”, primigenia, ligada tanto a la aventura del viaje como al descubrimiento de civilizaciones basadas en otras premisas ajenos: tal, por ejemplo, la experiencia de Marcia en *La prueba*) y la experiencia antropológica de Saer (como una experiencia de conocimiento ligada a la comprobación melancólica del fracaso).

Narraciones viajeras. César Aira y Juan José Saer de Nancy Fernández (Bs. As.: Editorial Biblos, 2000) es una importante contribución al estudio de *La liebre* y *El entonado* en su relación con el relato y la experiencia del viaje. No comparto, sin embargo, el hecho de reunir las en un mismo corpus: según lo entiendo, las literaturas de Aira y de Saer parten de presupuestos estéticos tan disímiles que constituyen mundos autónomos, casi incompatibles.

CAPÍTULO DOS: GÉNEROS Y GENEALOGÍA DEL RELATO

I. Géneros y genealogía del valor

El traspaso del punto de vista *etnográfico* de *La liebre* a *Embalse* y *La guerra de los gimnasios* y la construcción de una parábola de la Argentina siguiendo las mutaciones *genéticas* de la liebre –la Liebre Legibreriana que finalmente nace en *Embalse* como resultado de manipulaciones genéticas, el gen de la liebre que en *La guerra* pasa al cerebro humano provocando su transformación- convierten, decíamos, a las tres novelas en lo que podríamos llamar el ciclo *darwiniano* en la narrativa de Aira. El hecho de que en *Embalse* y *La guerra* se ponga de manifiesto, como en *La liebre*, el uso de convenciones narrativas, fórmulas clásicas de relato, refuerza la hipótesis de que una misma *forma* define el ciclo.

En *Embalse*, es a través de los relatos que Martín sueña, encarna o descubre que el viaje turístico, paulatinamente, cobra “forma”. Por una parte, están los relatos que Martín imagina en sus fantasías diurnas al paso de sus caminatas –el cuento excitante del “reino encantado”, con su casa misteriosa como un palacio de casi infinitos cuartos y el bosque húmedo que evoca “el interior de una esmeralda, el triunfo del verde y de lo cristalino junto con lo imposible”, y su contracara, el cuento de terror con su “castillo tenebroso lleno de telarañas y muertos que salían del sepulcro”: son los relatos que ponen a Martín en el camino de “imaginar una novela” y a la novela en el camino progresivo hacia la fábula (pp. 123-129). Al mismo tiempo, la aventura que se inmiscuye desde el comienzo como una perspectiva “extra” del viaje (“habían alquilado la casa, a ciegas, *a la aventura*”, p.41), y que se perfila con elocuencia a través de un conglomerado de incidentes y hechos extraños a partir del capítulo VI, se convierte de un modo subrepticio aunque definitivo en el relato que Martín “encarna” y con el que habrá de conducir y empujar a la novela

por la pendiente irremontable de la acción: “Por una vez en su vida, aceptó la responsabilidad, la encarnó y eso fue una transformación de su persona. Se volvió un héroe sin querer” (p.174). En el final, el relato increíble del físico moribundo revela la trama que había venido corriendo paralelamente a la aventura de Martín: la historia de la catástrofe política-genética-nuclear en la forma de la ciencia-ficción, también la historia de la “pasión amorosa romántica y sin frenos” por la adolescente que “buscaba un hombre de verdad” (p.257).

Y lo que en *Embalse* es ingreso progresivo al mundo de la ficción, en *La guerra de los gimnasios* se revela como tal desde la primera línea del relato. El universo de la leyenda -una guerra de fábula con un gigante, “demonios”, plazos mágicos, y hasta “el espectáculo arrobador del bello joven desnudo montado en el cisne que surcaba majestuoso el aire” (p.170)- envuelve desde el comienzo, transfigurándolas, las historias que Ferdie cuenta o imagina: el relato que hace Ferdie de su pasado infantil se revela como una leyenda que “encaja” en la leyenda del Gigante y de la guerra (pp. 112-118), y la fantasía erótica que lo guió hasta los gimnasios se convierte en la promesa realizada de una “bella historia de amor”.

Como en *La liebre*, la aventura y el amor, esos dos núcleos básicos del relato popular, mueven a los protagonistas del relato: la fantasía de la aventura que Martín finalmente encarna en *Embalse* (“vivir la vida como una aventura”), la fantasía superior del amor que Ferdie finalmente encuentra en los gimnasios. Y así como en *La liebre* esos dos relatos quedan envueltos en la “novela familiar” que se revela en el final, así en *Embalse* y en *La guerra* la aventura y el amor se reabsorben en otras fórmulas narrativas: el relato de la ciencia-ficción, el cuento de la fábula.

Algo, no obstante, pareciera haber cambiado en el uso o en la forma de esos moldes. En *La guerra de los gimnasios*, por ejemplo, las escenas de combate lo tienen todo de escenas, podría decirse, al mejor estilo *Mortal Kombat*.¹ Y en *Embalse*, tanto por su materia -la experimen-

¹ Por ejemplo: “Los dos demonios del Hokkama se habían incrustado en los rincones superiores de ese receso, entre los tubos metálicos y el techo. Trataban sin éxito de agarrarlos por las piernas, que

tación secreta de un “genio del mal” que culminará en un golpe militar- como por la forma en la que se precipita en el final –ese despliegue espectacular de incidentes y revelaciones- el relato de la ciencia-ficción que Martín escucha con “espanto” tiene mucho de ese efectismo y de ese tremendismo rayano en lo inverosímil propios de una película “clase B”, como “esas que pasan en la televisión”. Como si ahora, en el transcurso de *La liebre a Embalse* y *La guerra de los gimnasios*, se acentuara una espectacularidad al borde de lo banal, como si ahora se hiciera más ostentoso el carácter *masivo* –*seriado*- de los géneros.

Se sabe: el gusto por las formas menores de la cultura, por las formas de la cultura popular o de la cultura masiva, es una tradición intelectual.² Y en el específico contexto de la narrativa

ellos movían como poseídos, desplazándose por lo alto todo el tiempo. Con sus patadas arrancaron las válvulas y saltaron chorros de agua hirviendo. El contacto con las aguas calientes les empezó a fundir el nylon negro de los trajes, que se deshacía con tal velocidad que asomaba la piel blanquísima de piernas, brazos, pechos y no tardaba en ponerse roja.” (p.78)

² A partir del “descubrimiento” romántico de Herder de fines del siglo XVIII (que la define por oposición a la cultura ilustrada del clasicismo y en el marco de los movimientos políticos de liberación nacional), la idea de *cultura popular* es una “invención” intelectual (Burke, Peter: “El descubrimiento de la cultura popular” en Samuel, Raphael (ed.): *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica, 1984, pp. 78-79) y *las culturas populares*, objeto de estudio y curiosidad científica (Cf. De Certeau, Michel: *La culture au pluriel*. Paris: UGE, 1974, p. 55). El “redescubrimiento” marxista de Gramsci (que, contra toda concepción sustancialista y esencialista, redefine su subalternidad introduciendo la dimensión de “clase” y de “hegemonía”), enfatiza la construcción de una *voluntad colectiva nacional-popular* a partir de una *articulación entre intelectuales y pueblo-nación* que, al expresar y desarrollar un “espíritu de escisión” frente al poder, es capaz de *distinguirse* de él: cuando esa voluntad se expresa en la literatura, la función orgánica del intelectual será la de establecer una conexión con el pueblo, no en el sentido del paternalismo aristocrático o del populismo retórico sino en el sentido de una conexión “activa” con “las diversas masas de sentimientos” del “pueblo actual y vivo” en la que se articule una concepción del mundo contrahegemónica. De ahí, el interés central de Gramsci en las novelas populares que -al elaborar las fantasías de venganza y de castigo a los culpables, la preferencia por los héroes de la delincuencia y la justicia contra las fuerzas del orden legal, y la aspiración a la aventura bella e interesante- constituyen la “expresión elaborada y completa de las aspiraciones más profundas de un público determinado”; de ahí, y por contraste con Engels y Marx que leen en *Los misterios de París* sólo los mecanismos ideológicos de alienación (Cf. Engels, F. Y K. Marx: *La sagrada familia*. Madrid: Ed. Akal), la reorientación gramsciana de las preguntas que hay que postularle a los *géneros menores* (géneros masivos): ¿por qué el éxito popular de los folletines y las novelas de aventuras o policiales? ¿qué ilusiones particulares dan al pueblo? ¿qué fantasmas populares agitan? (cf. Gramsci, Antonio: *Cultura y literatura*. Barcelona: Ed. Península, 1972, en especial “Literatura popular”). En este sentido, y a pesar de las diferencias que necesariamente hay que reponer entre “lo popular” y “lo masivo”, lo masivo puede entenderse como *un nuevo modo de existencia de lo popular en la sociedad contemporánea* (Martín Barbero, Jesús: *De los medios a las mediaciones*. México: G.Gili, 1993, pp. 47-48). Desde esta perspectiva es que hablamos del interés por la cultura popular y por la cultura masiva como una tradición intelectual.

argentina contemporánea, la tradición que inventan y asumen como consigna artística las vanguardias que hegemonizan el campo literario desde mediados de los años 60.³ No obstante, no siempre el uso de esas formas codificadas adquieren o funcionan en el campo con el mismo *valor*. La recepción que las novelas del ciclo tuvieron en el momento de su publicación en los suplementos culturales –recepción que reviste el interés de mostrar, en la inmediatez de la lectura, los valores que circulan “naturalmente” en el campo intelectual- es índice de esa diversa valoración. En efecto, basta leer las reseñas aparecidas a propósito de *Embalse* o de *La guerra de los gimmasios*, y en especial a propósito de *Los Misterios de Rosario* (que, como veremos en el capítulo siguiente, es la exacerbación del ciclo) para advertir que, cuando la literatura de Aira cae en la espectacularidad excesiva de las coincidencias o en un tremendismo y delirio de catástrofe, su

También en el sentido de una tradición “intelectual y política” que resiste una tradición “letrada” cuyo concepto moderno de literatura –tal como se definió durante los siglos XVIII y XIX, en función de los “valores altos” de gusto y sensibilidad, estética y seriedad- supuso una *discriminación* de la *mala escritura*, la *escritura popular*, la *cultura masiva*, esto es, de las *obras insignificantes y menores*. (Cf. Williams, Raymond: *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1980, pp.61-67.)

³ En el contexto de la “contracultura” pop que intentó, vigorosamente, validar la cultura popular como desafío al canon del gran arte, a la versión domesticada del Modernismo (cf. Huyssen, Andreas: *op. cit.*, pp.141-159 y 188-195), la politización de la cultura nacional -la política, señala Terán, se tornó en la región dadora de sentido para las diversas prácticas- dio lugar desde los '60 a uno de los lineamientos fundamentales de la tradición intelectual contemporánea en la Argentina: un marcado sesgo *antiintelectualista* que orientó a la franja crítica de los intelectuales a salirse de su propio campo de especialización y a apropiarse o a tematizar aspectos considerados de la cultura popular o masiva (Terán, Oscar: *op. cit.*, pp. 117-118, pp. 155-166), a desplegar una serie de operaciones que abrieran “un espacio de legalidad de lo popular en el interior del discurso letrado” (Sarló, Beatriz: “Entre el folletín y la vanguardia”. *Clarín. Cultura y Nación*, 2 de agosto de 1988), y, en consecuencia, a trasladar estructuras culturales de uno a otro campo, a rearticular no sólo contenidos sino también sensibilidades, formas, manejos del imaginario y de la escritura (Rama, Angel: “La narrativa en el conflicto de las culturas” en Rouquié, Alain (comp.): *Argentina, hoy*. Bs. As.: Siglo XXI, 1982). Desde luego, este uso de la cultura popular desde de la cultura letrada puede encontrarse en muchos otros tramos del sistema literario argentino, pero nos importa señalar aquí la fuerza con la que esta vinculación con las formas degradadas de la cultura se convirtió desde los '60 en una suerte de *imperativo político*: el imperativo de instalar el discurso y la práctica intelectual o artística “en el espacio de las luchas sociales y políticas” (Sarló, Beatriz: “Intelectuales: escisión o mimesis”, en *Punto de Vista*, Año VII, N°25, diciembre 1985). Político, en la exacta medida en que se articulara con la *exigencia formal* de renovación artística: “vanguardia estética y revolución política” (Sarló, *ibidem*); en la exacta medida en que la *forma* en que se usan los materiales, códigos y estructuras provenientes de la cultura popular traduzca una resistencia crítica al “principio general de la dominación” que articula los discursos hegemónicos: uso político de lo popular contra el populismo de la política y la literatura. (cf. “No matar la palabra, no dejarse matar por ella” en *Literal* 2/3, ed. cit.).

estilo empieza a dividir las aguas en la apreciación de críticos y pares: entre la incomodidad, el reparo o el rechazo, y la admiración incondicional⁴.

En este sentido *Emá, la cautiva*, *El vestido rosa*, también *Moreira* son consideradas una y otra vez, junto con *Una novela china* o *La luz argentina*, como lo “mejor” de la narrativa de Aira (volvamos a aclarar que nos estamos refiriendo aquí a la recepción inmediata de las bibliográficas). Encabalgada al ciclo pampeano-gauchesco, *La liebre* todavía es una de las “grandes” novelas: la historia argentina del XIX que le sirve de pre-texto y el humor que la recorre son suficientes para *valorar* la novela por lo que es considerada su deconstrucción de los estereotipos nacionales y de los discursos históricos.⁵ Es el valor de la *distancia crítica de la literatura*. Ahora, cuando los moldes de los géneros sirven para contar una historia tan trivial, o tan disparatada, como una guerra entre los gimnasios del barrio o una catástrofe genética-nuclear en plenas sierras cordobesas, parece introducirse un cambio en la valoración. Como si una cosa fuera la leyenda cuando se usa para reinventar la historia argentina a través del viaje de un vestidito por la pampa, cuando la distancia en el tiempo y en el espacio y la calidad marcadamente “poética” del texto

⁴ En relación con la crítica académica que suele tomarse más tiempo para la valoración, las reseñas sobre los libros de Aira aparecidas en los suplementos culturales tienen la ventaja de mostrar, en el momento mismo de la emergencia del fenómeno, el surgimiento de una discrepancia en la evaluación. Nos limitamos aquí entonces a algunas de las reseñas aparecidas, preferentemente, sobre las obras publicadas en la primera mitad de los noventa. Del lado de la aprobación, podrían situarse las de Delgado, Josefina: “Bajo el signo de la liebre” en *Primer Plano*, 25 de agosto de 1991 (sobre *La liebre*); Sánchez, Matilde: “Liebres, ranqueles y un regreso a los orígenes” en *Clarín*, 12 de setiembre de 1991; Mayer, Marcos: “A toda velocidad” en *Primer Plano* 8 de agosto de 1993 (sobre *La guerra de los gimnasios*); Saavedra, Guillermo: “Los pequeños desastres” en *Clarín* 3 de setiembre de 1992 (sobre *El llanto y La prueba*). Con algo de reparo: Delgado, Josefina: “Los juegos del viaje” en *Primer Plano* 9 de febrero de 1992 (sobre *Embalse*); Vilariño, Laura: “Gimnasios al ataque” en *Clarín*, 26 de agosto de 1993 (sobre *La guerra de los gimnasios*); Kohan, Martín: “Novelitas y novelas” en *Primer Plano*, 14 de noviembre de 1993 (sobre *El volante*). Y del lado ya de la reprobación, por ejemplo, Gandolfo, Elvio: “El humor es más fuerte” en *Primer Plano*, 1994. (sobre *Los misterios de Rosario*) en *Primer Plano*; también “Cómo pegarle a una mujer” en *Radar Libros*, 1996 (sobre *La abeja*); Barcia, Pedro Luis: “De la ensoñación al desenfreno” en *La Nación*, 14 de junio de 1992; Cella, Susana: “De Patagonia a París” en *Primer Plano*, 1994 (sobre *La costurera y el viento*); Kupchick, Christian: “Payasadas” en *Primer Plano*, 10 de diciembre de 1995 (sobre *Los dos payasos*).

⁵ Cf. Garramuño, Florencia: *op. cit.*, pp. 82-86.; Delgado, Josefina: “Bajo el signo de la liebre”, *art.cit.*

obran al modo de filtros legitimadores⁶; pero otra muy distinta cuando la leyenda, instalada en pleno siglo XX y en los ámbitos más próximos, adopta el estilo masivo de un *Mortal Combat*, de un *Superman* o una serie de televisión. Como si una cosa fuera, por ejemplo, la maravilla del azar en *El vestido rosa* y otra esa facultad –melodramática, diría Eliot- de colocar la coincidencia y lo accidental sin velos y sin vergüenza.⁷ Allí, la maravilla del azar se convierte en disparate y la estupidez, de tan evidente, se vuelve insalvable.

El final de *La liebre*, en este sentido, constituye el pasaje entre lo que entendemos son dos momentos, o dos modos, de la narrativa de Aira. Si bien se ha leído allí un gesto de humor y de ironía, un modo de disolver los estereotipos nacionales en la forma de la novela familiar, ese final comienza a suscitar incomodidades y reparos en la recepción. El objeto del reparo es, específicamente, la *forma del final*, la *precipitación de la novela en el desenlace*: no sólo hay allí un subrayamiento del desenlace como tal –volveremos especialmente sobre esta cuestión en el capítulo siguiente- sino también una precipitación y sobresaturación folletinescas dadas por la súbita revelación de tramas y coincidencias ocultas. En efecto, ninguna de las novelas anteriores de Aira había *terminado de este modo*.

Cuando hablo de las novelas anteriores me estoy refiriendo al ciclo que, a mi entender, puede trazarse desde *Ema, la cautiva* hasta *Una novela china* y que se percibe con toda claridad si se mira la obra de Aira en perspectiva y según los ritmos que adopta su propio devenir. Según la fecha que puntualmente consigna al final de todos y cada uno de sus textos de ficción, Aira

⁶ Así como la descripción minuciosa singulariza el estilo de *Ema*, hay un carácter marcadamente poético que singulariza la escritura de *El vestido rosa*. Basten las siguientes frases como ejemplo: “El malentendido bajaba del cielo como un alud de aire enredado” (p.49), “Llovieron rayos enguantados de agua y helio” (p. 66), “¡belleza! La tarde se ponía y lo vieron en la última luz blanca, antes de que cayeran los lilas azulados de la llanura.” (p.74)

⁷ Cosa, por lo demás, que para Eliot le confiere al melodrama precisamente el mérito inmenso - hoy, dice, cada vez más raro- de no ser jamás aburrido, de cumplir con el primero y el más difícil de los requisitos del verso y de la prosa: ser interesante. Cf. Eliot, T. S.: art.cit.

termina de escribir *Una novela china* el 15 de enero de 1984; la próxima novela, *El Bautismo*, el 4 de enero de 1987. Si se siguen esas fechas, que parecen ir hilvanando los relatos de Aira al modo de un “diario”, y si se atiende al ritmo de escritura que ellas están señalando, se advertirá que en ese continuo de escritura que es *la novela de Aira* hay un notable lapso en blanco de tres años. Su señalamiento no tendría mayor sentido si no fuera porque en 1987, cuando *vuelve* a escribir, Aira escribe —o la ficción del diario dice que escribe— cuatro novelas en un solo año: *El Bautismo*, el 4 enero; *Los fantasmas*, el 13 de febrero; *La liebre*, el 3 de agosto; *Embalse*, el 6 de diciembre. Esto es, si no fuera porque el recomienzo de la escritura (el volver a escribir) está marcado con la impronta de la velocidad y de ese impulso al infinito que, bajo la forma de una continua multiplicación y una periódica recurrencia, es, para Aira, inherente al relato. Pero ocurre que, además del ímpetu de este relanzamiento hacia adelante, las cuatro novelas de 1987 imprimen, en relación con el ciclo previo que va de *Ema* a *Una novela china*, un notable giro en la forma misma del relato. Por una parte, aparecen aquí y con toda espectacularidad, cuatro elementos hasta el momento ausentes o por demás postergados en la historia: la *catástrofe* en su versión apocalíptica, como el viento y el diluvio que delimitan cada una de las dos partes de *El Bautismo* al modo de un fin del mundo, o la catástrofe política-nuclear que marca el final de la Argentina en *Embalse*; el *humor*, como el que suscitan los “chistes” de *El Bautismo*, y la risa, como la que sueltan en *La liebre* Clarke y Carlos o Juana Pitiley en el final; la ficcionalización del propio nombre y la *exposición* de la propia figura según esa frivolidad que proclama, ridícula y provocativamente, el escritor César Aira en *Embalse* (“Por eso yo he optado por la frivolidad total, ¡pero total!”, 154); y fundamentalmente, el énfasis puesto en el *final* de la historia: si en las novelas del ciclo anterior la historia se suspende en el final —en la contemplación como en *Ema*, en la inconclusión como en *La luz argentina*, en la incertidumbre de la aventura por venir, como en *El vestido rosa*— o bien “termina”, como sucede en *Una novela china* con la súbita revelación del amor en las dos últimas páginas aunque sobre el misterio mayor del fluir del tiempo que, acorde con el estilo y el

ritmo del relato, tiene más de discreta renovación que de precipitación, a partir de 1987 se trata, en cambio, del encaminamiento acelerado del relato hacia su desenlace (la carrera final de la Patri precipitándose al abismo en *Los fantasmas* es la metáfora inaugural de esta nueva forma), y del final como condensación, culminación o revelación de la historia (la súbita revelación del Monstruo en *El Bautismo*, el desocultamiento o la explosión de la trama en *La liebre* o en *Embalse*).

Consideremos entonces la forma del final. Véase, por ejemplo, el carácter marcadamente poético del párrafo final de *El vestido rosa*:

Conocía bien el cielo, podía decir que no había mirado otra cosa en su vida... podía apreciar cada diferencia sutil en los colores del aire. Ese tono rosa en la franja grande sobre el horizonte; ese color era único, incomparable con nada que tuviera la naturaleza, salvo algunas florcitas que había visto alguna vez, en alguna parte. Sintió de pronto la impresión humana de lo perfecto... Sabía que amaba el cielo y la belleza del crepúsculo lo examinaba.

O el final de *Una novela china*, que si bien resuelve la historia de un modo, podría decirse, abrupto e inesperado, lo hace no obstante con esa “delicadeza” y “cortesía” que caracterizó el estilo del narrador todo a lo largo del relato:

Todo pareció deslizarse hacia el pasado, incluido el tiempo mismo. Y fue entonces, no antes, cuando Lu Hsin, que se había equivocado tanto, supo qué era el amor. Su vida entera se borró súbitamente en el resplandor discreto de la luna. Ya ni siquiera eran errores o aciertos; no era nada, simplemente.

El resto fue trivial y cortés; se casaron para las fiestas de la Primavera. Tienen dos hijos, el mayor ya en la Universidad. Lu Hsin cumplió setenta años hace poco, goza de excelente salud, y sus trabajos prosperan. Actualmente dirige un proyecto comunal de forestación de altura en las Montañas Verdes (p. 158).

Compárense estos finales con uno de los fragmentos de la conversación en el tramo final de *La liebre*. Por ejemplo:

-¿Y esos niños? –dijo Clarke-. Nuestros hijos. ¿Dónde están?

-Quizá te resulte difícil perdonarme, pero los entregué en adopción no bien nacieron. La niña se la di a unos mapuches de Saliqueló, el niño a una prima mía en Buenos Aires, Susana Prior.

Clarke no relacionó al principio, pero el grito que pegó Carlos lo obligó a hacerlo:

-¡Susana Prior es mi madre adoptiva! ¡Soy yo! ¡Tenía que ser yo, Clarke!
 Rossana, cuya aristocrática reserva tanto contrastaba con la bulla histérica de este supuesto hijo suyo, le preguntó:
 -¿Estás seguro? Mirá que Susana adoptó otros chicos...
 -¡No! ¡Soy yo! ¡Me lo dice el corazón!
 Se reía y lloraba al mismo tiempo. A Clarke le empezaba a brotar una risa del pecho. (p. 249)

¿Qué hay en este final que difiere de los otros? ¿Qué es lo que abre esa distancia formal que, aun cuando ambos relatos tengan por objeto la pampa argentina del siglo XIX, nos induce a situar a *El vestido rosa* y a *La liebre* en series separadas y que nos hace, por lo tanto, hablar de un punto de inflexión en el ciclo narrativo en su conjunto? Indudablemente, como decíamos recién, la forma precipitada del desenlace y la espectacularidad de esa precipitación.

Pero también una notoria traducción al lenguaje del presente, un notorio *efecto de inmediatez* que hace que lo folletinesco tenga ya, como conteniéndolo en germen, ese carácter masivo-televisivo que habíamos advertido en *Embalse* y *La guerra de los gimnasios*. Porque lo folletinesco de esa increíble e intempestiva reunión familiar no sólo tiene mucho de lo que Eliot llamaba el gusto melodramático por las coincidencias, las semejanzas y las sorpresas de la vida, sino que, traducido a los modos y modales del lenguaje del presente (“-Estás seguro? Mirá que Susana adoptó a otros chicos...”) parece tener, ya, anticipadamente, la impronta massmediática de lo *telenovelesco*.⁸ Y es en la precipitación *telenovelesca* de las coincidencias en el final que *La liebre* opera el pasaje de las fórmulas narrativas del siglo XIX al presente del cine y la televisión: ese “espesor de fábula” que *La liebre* crea en el espacio nacional del siglo XIX, y que en gran medida obedece a la instauración de un ritual narrativo, traspasa a los espacios del siglo XX para seguir transfigurándolos en mundos de ficción; la fábula sigue operando para transformar los

⁸ “En el final –dice Matilde Sánchez- [Clarke] funde [la novela y la novela familiar] en un desenlace telenovelesco donde reverberan de modo tenue los imaginarios de Copi y tal vez de Puig.” Cf. Sánchez, Matilde: “Liebres, ranqueles y un regreso a los orígenes”, art. cit.

espacios contemporáneos y más próximos –las sierras turísticas de Córdoba, el barrio de Flores– con las imágenes seriadas del siglo XX –la ciencia-ficción y la leyenda al modo de una película clase B o una serie de televisión.

No diremos que lo televisivo hegemoniza aquí la narración, ni que las novelas deban leerse en función de una adopción, transposición o deconstrucción de los formatos genéricos televisivos. Pero sí que es preciso observar que la televisión, ese “objeto definitivo y perfecto” de la era posmoderna de las redes y las conexiones⁹, tiene en la literatura de Aira una, digamos, *presencia*. No como objeto de crítica ni de celebración sino –según acierta a expresarlo Montaldo– como “presencia del hecho consumado” que es, justamente, lo que le da a la literatura de Aira ese “rasgo tan contemporáneo, efímero, de nuestras culturas mediáticas”.¹⁰ Presente como una *atmósfera* (como las series y las películas de los domingos que subrayan el clima de anodina frivolidad de *La luz argentina*) que cobra densidad, mayor visibilidad, en el ciclo darwiniano y muy especialmente en *Embalse*.¹¹ Probablemente porque las “matrices nucleares” –los átomos, los genes, el cerebro, los mutantes– constituyen, por lo menos en uno de sus niveles, la materia de la historia, el ciclo genético de *La liebre* puede considerarse también el *ciclo televisivo*.¹² Piénsese

⁹ Cf. Baudrillard, Jean: “El éxtasis de la comunicación” en Foster, Hal: *La posmodernidad*, ed. cit., p. 188. El análisis de Baudrillard tiene como objeto la disolución contemporánea del espacio y el tiempo públicos, la desaparición de la escena y del espejo en la constitución del sujeto y la aparición, en su lugar, de la pantalla y la red (la superficie operativa, no reflexiva, de la comunicación). La televisión –dice– es el objeto definitivo y perfecto en esta nueva era de las redes, las conexiones, los contactos, la contigüidad, y la imagen televisiva es la prefiguración más directa de un “mundo de simulación” donde el “yo” se convierte en una pura pantalla para todas las redes de influencia”, y el cuerpo y el universo en una pantalla de control.

¹⁰ Montaldo, Graciela: “Borges, Aira y la literatura para multitudes” en *Boletín/6* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, octubre 1998, p. 14.

¹¹ Como lo veremos en el capítulo siguiente, en *El llanto*, que ya pertenece a lo que identificamos como la segunda etapa de la narrativa de Aira, la televisión no sólo es la atmósfera sino un punto de inflexión que incide en la estructura del relato.

¹² Baudrillard postula la relación entre la era de la televisión y la era de la genética. La escala humana, dice, ha sido cambiada a un sistema de matrices nucleares: hoy todo está concentrado en el cerebro y los códigos genéticos, que resumen solos la definición operacional del ser. Este es el tiempo de la miniaturización, el telemando y el microprocesado del tiempo, el de la encefalización electrónica y la

en la *atmósfera televisiva* que lo impregna todo en *Embalse*. El lago, le dice el escritor César Aira a Martín, se ha transformado en “un enorme transmisor de audio de la televisión”, y la televisión, que “moldea la atención”, se transmuta en clima. Aunque ausente del ámbito doméstico (en la casa que alquilaban no había televisor), un clima de emisiones a distancia, resonancias y amplificaciones permeabiliza la percepción de la naturaleza que “había tomado el lugar de la televisión”: cuando Martín descubre a las gallinas que nadaban “era –dice el narrador- como si la televisión se hubiera hecho realidad en su ausencia. ¿No era coherente con esos dibujos animados japoneses que veía Franco, el episodio de las gallinas-peces? Demasiado.” (p.189) Y la *percepción televisiva* se trama, subrepticamente, en el relato: el *fragmento* y la *repetición* que definen la matriz estructural del tiempo que organiza la televisión¹³ y que aquí se traducen en el *zapping* de Martín a través de las ventanas y en la transmisión perpetua del fútbol fundada en el *replay*, estructura la relación entre el primer capítulo y el resto de la novela. Entresacados de la historia que se contará después, los fragmentos que componen el primer capítulo se suceden al modo de imágenes recortadas, y dispersas, como los ruidos y las escenas que Martín escucha y ve de modo azaroso y fragmentario todo a lo largo de la novela; y cuando se repitan, exactamente igual, lo harán porque, acorde con el “clima televisivo de transmisión perpetua”, las imágenes vuelven, y se repiten, al modo de un *replay*.¹⁴ La trama de *La guerra de los gimnasios*, protago-

miniaturización de los circuitos y la energía, la transitorización del entorno. Nuestra única arquitectura actual son las grandes pantallas en las que se reflejan átomos, partículas, moléculas en movimiento, la pantalla doméstica en la que se despliega arbitrariamente el universo. Cf. Baudrillard, Jean: art. cit., pp. 191-192)

¹³ Cf. Martín Barbero, Jesús: *op. cit.*, p. 236.

¹⁴ Todo el primer capítulo puede considerarse un “preludio” compuesto por una sucesión de fragmentos que anuncian, prefiguran, o repiten fragmentos que aparecerán a partir de la página 41 (de modo tal que la novela recomienza –en rigor: comienza- en el “capítulo” II). Así, por ejemplo, en la página 14 se cuenta una conversación de Martín con Andrada como con alguien ya conocido, cuando es recién en la página 83 que los dos personajes se cruzan y se presentan. En las páginas 20 y 26 se cuenta el regreso de Adriana de la ciudad de Córdoba: ese mismo regreso se cuenta, como *por primera vez*, en la página 157. El fragmento descriptivo de la página 19 anticipa los “pequeños espectáculos” que Martín mirará con Franco en la página 52: un pájaro comiendo un higo, flores que en realidad son pájaros, una piedra de mármol blanco. En este sentido, hay dos fragmentos significativos. Uno, el de la historieta de

nizada por un galancito de telenovela cuya mente fue moldeada en la infancia por “los filmes de terror que veía por televisión” y cuyos padres viven todo el tiempo “bajo los penumbrosos colores que salían de la pantalla del televisor” (pp.43-45), confluye para hacer de lo televisivo el contexto, “la atmósfera”, del ciclo genético. (Y cuando la experimentación genética se realiza en su versión tecnológica, el dispositivo de la televisión opera espectacularmente: así, los dramas televisivos a control remoto, la liberación de imágenes y los robots teleguiados de *El Sueño*.)

Pero lo que define el efecto de la televisión es un efecto de inmediatez¹⁵ Y es este efecto el que produce, en principio, *inmediatamente*, la lectura de la historia del complot genético-nuclear-político del Profesor Halley, contada en medio de explosiones radiactivas, o la lectura de los enfrentamientos que estallan entre los seguidores del Hokkama y los seguidores del Chin Fú. No porque el relato organice las imágenes, como la televisión, en función de la mayor transparencia o simplicidad: la altísima complejidad de la estructura del relato (de lo que nos ocuparemos en el capítulo siguiente), e inclusive la densidad –la abstracción, la hiperliterariedad, la dificultad- de las explicaciones, casi incomprensibles, que dan las novelas en la voz de los personajes (la del físico moribundo, la del Gigante, la de Juana Pitiley), son, por el contrario, índices de

Rip Kirby que Martín lee en el diario y que funciona como una miniaturización de su propia aventura posterior: Rip, el detective de anteojos, mira el mar con un largavistas (como Martín lo hará después en el lago) y con ellos se divisa un bote con un hombre (como Aira verá después al profesor Halley); la frase críptica de Rip le recuerda a Martín, como un adelantamiento de la catástrofe nuclear en la que perecerá, una puesta en escena nuclear de la tetralogía wagneriana; finalmente, el modo en que Rip y su valet miran la lejanía es, para Martín, “el gesto de los héroes de ficción que miraban venir hacia ellos la aventura” (pp.34-35). El otro es el caso extremo de la anticipación: el fragmento de la página 37 en el que se describen los cambios de luz en la intensidad del crepúsculo se repite, exactamente igual, en la página 240: no es un detalle extra el hecho de que esa exacta repetición se produzca en el relato precisamente allí cuando a Martín “empezaban a volverle las imágenes”, esto es, cuando el “replay” empezaba a funcionar.

¹⁵ Por contraste con la magia y la fascinación de la imagen propias del cine -un espacio donde los objetos, las acciones, los rostros, al mantenerse a distancia, se cargan de valor simbólico y fascinan con su lejanía-, la visión que predomina en la televisión es la que produce una *sensación de inmediatez*. La forma misma en que organiza las imágenes, de manera que produzcan la mayor transparencia en términos de simplicidad, claridad y economía narrativa, es la que aproxima a los personajes y los acontecimientos, la que produce el efecto de un discurso que familiariza todo, que torna cercano hasta lo más distante. Cf. Martín-Barbero, Jesús: *op. cit.*, pp. 235-236.)

un arte de lo indirecto y de lo inextricable. Sino porque el inmediato efecto en la lectura – podríamos decir, la primera impresión que recibimos, que experimentamos, en bloque- es la de que la materia de esas historias y de esas escenas se parecen demasiado a, como lo dicen los mismos personajes, “esas películas idiotas que dan todo el tiempo por la televisión”.¹⁶ Sucede que la abolición de la distancia conlleva –desde Adorno, sin duda- una devaluación de la forma.¹⁷ Y que en un campo cultural donde el valor del arte está dado, primordialmente, por la distancia crítica que instaure, el efecto de inmediatez puede operar, *inmediatamente*, como un factor de *devaluación*.

En este sentido decimos que, si el final de *La liebre* ocupa un lugar crucial en la obra de Aira es en la medida en que la precipitación telenovelesca de las coincidencias marca el pasaje de la literatura de Aira a la *literatura mala*: allí donde el *valor de la distancia* (distancia crítica de la literatura, distancia temporal o distancia de la calidad poética del texto) se convierte, vía la banalidad del presente y la televisión, en *efecto devaluado de inmediatez*.

¹⁶ Le dice el Profesor Halley a Martín: “Supóngase que ud. pertenece a una de esas películas idiotas que dan todo el tiempo por la televisión: un ciudadano corriente, norteamericano por supuesto, y descubre por casualidad, en la que bien puede entrar una pizca, también ella casual, de curiosidad malsana, un secreto que no debía saber: usted se ha condenado a muerte automáticamente. ¿No podría suceder lo mismo con la naturaleza?” (p. 163). Esta es, reflejada especularmente, la propia historia de Martín en la novela. (Para la autorreflexión narrativa del “relato especular”, cf. Dallenbach, Lucien: *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991).

¹⁷ Para la crítica cultural de la industria cultural, la naturaleza estética de la televisión –su propia técnica, el propio sistema espacial de visión y de contacto del espectador con el medio- es ya una forma de producir ideología. Fundamentalmente, la disminución literal y metafórica de la distancia que hay entre el producto y el observador. La forma misma de la comunicación –la “cercanía fatal” del televisor- es la causa de la experiencia alienada del espectador, la que idiotiza. (Cf. Adorno, Theodor: *Televisión y cultura de masas*. Córdoba: Eudecor, 1966) A partir de esta vertiente de la Escuela de Frankfurt –observa Oscar Steimberg- el tránsito de los géneros populares (de la novela popular de XIX, por ejemplo) a los Medios ha sido en general visualizado como uniformemente empobrecedor: condensaciones narrativas y acentuaciones de finales de capítulo eran señaladas, ya por Adorno en los 50, como los indicadores de una simplificación reaccionaria. (Steimberg, Oscar: *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires, Atuel, 1998, pp. 115-117). En relación con el modo en que la expansión de los medios audiovisuales afecta, devaluándolos, el lugar del arte y de los intelectuales, véase Sarlo, Beatriz: “¿Arcaicos o marginales? Situación de los intelectuales en el fin de siglo” en *Punto de Vista*, Año XVI, Nº 47, diciembre 1993.

Ahora bien, la literatura de Aira ya había experimentado, y de un modo explosivo —con la explosión de los comienzos y la explosión de las vanguardias— con la “literatura mala”. Escrita en 1972 y publicada en 1975, *Moreira* convoca inmediatamente el contexto de la vanguardia estética y vanguardia política de los años 70. Están allí, articulados con los discursos de la transgresión (los saberes políticos, psiconalíticos, teórico literarios de los años 60), la violencia política y la violencia formal: la recuperación del más célebre de los gauchos malos de la tradición nacional (el héroe de “la más extrema violencia visible”, dice Ludmer) pero también, y al mismo tiempo, el trabajo formal de la escritura con y sobre el *Juan Moreira* de Gutiérrez, con el texto de la literatura mala.¹⁸

Siguiendo punto por punto las secuencias de la escena final del folletín de Gutiérrez¹⁹, la escena final de la novela de Aira (*Moreira*, pp. 69-81) extrae los clisés románticos y grandilocuentes y los lleva al extremo de lo literal: la “magnífica apostura” y “lo verdaderamente descomunal” del final de Gutiérrez se transforma en la “pupila fosforescente” y en el “aspecto espantoso” del Moreira de Aira, “recio y deseoso de terminar con todos”. Y si la “magnífica daga” del Moreira de Gutiérrez, esgrimida con “pujanza sobrehumana” “amenazaba todos los pechos” y llevaba “la muerte allí donde ella tocaba” (p.231), Aira lleva al extremo el clisé y entonces su Juan Moreira, que no muere, mata todo lo que encuentra: “La muerte tocaba a todos”; hasta sus cantos mataban a lo lejos: hacen brotar “fuentes de sangre” y “saltar los miembros”. Aira, podría decirse, *traduce* la

¹⁸ En *El cuerpo del delito* (Bs. As.: Perfil, 1999, p. 244), Josefina Ludmer postula que, desde fines del siglo XIX hasta hoy, las sucesivas representaciones de Juan Moreira van contando una historia literaria de la violencia en la Argentina. Los *moreiras* —dice Ludmer— aparecen con la estética de la guerra de las vanguardias estéticas, con los anarquismos literarios y políticos. Cada vez que Juan Moreira reaparece hace visible las diversas violencias en una coyuntura específica, y marca también las rupturas y las fundaciones literarias en la cultura argentina: funda el teatro; funda a Borges; funda la vanguardia literaria de los años setenta (el Moreira de Aira, que es marxista y freudiano), funda la poesía gay y política de los años ochenta (el Moreira de Perlongher).

¹⁹ Gutiérrez, Eduardo: *Juan Moreira*. Bs. As.: CEDAL, 1980, pp. 227-239.

retórica del *Juan Moreira* de Gutiérrez con el “estilo vil” de *Hormiga Negra*²⁰: con el puro vigor de muerte lo precipita por la “pendiente del crimen” y con la brutalidad del estilo lo arrastra, todavía más allá, por la “pendiente del clisé”. Y más aún, siguiendo la pendiente de la brutalidad del clisé, llevando al extremo la lógica de la literatura mala, la novela de Aira llega a *copiar*, directamente, párrafos enteros de la novela de Gutiérrez: la descripción de Juan Moreira en las páginas 17 y 18 copia exactamente la descripción que hace Gutiérrez de Juan Blanco en la página 184; y la descripción del prostíbulo en las páginas 31 y 32 copia un párrafo de la descripción de Gutiérrez en la página 225.

¿Hay alguna diferencia entre esta experimentación con la literatura mala de principios de los años 70 y la experimentación con los géneros según Aira empieza a ensayarla a fines de los años 80 en lo que llamamos el ciclo televisivo de *La liebre*? Entendemos que sí y que podría enunciarse del siguiente modo: la distancia que se abre entre una y otra experimentación es la distancia que va del *trabajo con la literatura mala* a su *interiorización*. La diferencia afecta a la

²⁰ A la pompa sentimental del *Juan Moreira* que dispensa por igual la muerte y la lágrima, Borges -se sabe- prefirió el sabor de la veracidad que hay en *Hormiga Negra*: a pesar de la incivildad del estilo, de la incomparable trivialidad de su prosa, el *Hormiga Negra* -en el que el crimen se desencadena y se acrecienta por “el gratuito goce físico de matar”- tiene la inmensa virtud de ser un libro *real*. Cf. “Eduardo Gutiérrez, escritor realista” en *Textos cautivos*, Bs.As.: Tusquets, 1986.

La forma en que la novela de Aira se detiene en la inexplicable *dilación* de Juan Moreira (¿por qué no huye?, se pregunta la audiencia fascinada, ¿por qué no se prepara para la acción en lugar de entretenerse en cuentos, explicaciones, y misterios silogísticos?) podría leerse también, más que como una desmentida de la leyenda, como una *literalización* del relato de Gutiérrez. La novela de Aira no sólo vuelve literal la increíble tranquilidad que el folletín le atribuye al personaje (“[...] fatigado por la lucha pero sereno y tranquilo como si ningún peligro lo amenazara [...]”, *Juan Moreira*, ed. cit., p.232), sino también sus “desvaríos”, sus *sin-razones*: basten cotejar las incongruencias en las razones que da el héroe de Gutiérrez a lo largo del folletín (en las páginas 97, 136-137, 189, 215, 224) para llegar, con Julián Andrade, a la misma conclusión de Aira: “Juan Moreira se había vuelto loco” (*Moreira*, p. 56). En este sentido también podría leerse en esta literalización, una traducción del *Juan Moreira* según la lógica del *Hormiga Negra* que, como lo postula Nicolás Rosa, transforma el desafío de Martín Fierro en desafío *lenguaraz*, su crimen en crimen *parlanchín* (*Hormiga Negra*, dice Rosa, es el provocador que le da rienda suelta a la lengua, habla mucho porque cortajea mucho. Cf. Rosa, Nicolás: “El paisano ensimismado” en Jitrik, Noé (comp.): *Atípicos*. Bs. As.: UBA, 1997, p.411.

creación y a la circulación mismas del *valor*, porque ahora es la propia literatura de Aira la que parece *devaluarse*.

Se sabe: el *escribir mal*, en tanto se cifre allí el signo de una disonancia en relación con las formas establecidas, el signo de una ilegitimidad, circula “naturalmente”, esto es, como uno de los valores más representativos de nuestra cultura literaria. La versión definitiva de esta tradición – queremos decir, la que se nos ha impuesto con valor de “canon” en el específico contexto de la narrativa argentina contemporánea, y que tiene su punto de partida en la reivindicación de la escritura arltiana operada por la revista *Contorno*- puede encontrarse en el contracanon postulado por Ricardo Piglia en *Respiración artificial*: contra el pasado que clausura la escritura perfecta de Borges, el futuro que abre la escritura mala de Roberto Arlt.²¹

²¹ Planteado, con la prepotencia de un desafío, por el mismo Arlt en su célebre prólogo de *Los lanzallamas* (“Se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de su familia”, *Obras completas*. Bs.As.: Carlos Lohlé, 1981. Tomo I, p. 309), el valor de la “escritura mala” de Roberto Arlt cristaliza para la crítica literaria en el número que la revista *Contorno* le dedicó en mayo de 1954: contra el academicismo convencional de una derecha elitista, típico del grupo *Sur*, que, pese al reconocimiento de su “sinceridad” y su “potencia” le atribuye el defecto de la “incorrección” (falta de cultura, informidad de la obra por la mezcla incompleta de elementos dispares, expresión insuficiente al encarar objetos vastos, lenguaje formalmente pobre, afectación, urgencia expresiva), la crítica de *Contorno* vino a señalar, y a reivindicar, la intrínseca necesidad formal y la altísima potencia expresiva del lenguaje arltiano en tanto “expresión viva de hombres vivos”, en tanto signo (inevitable, como si fuera el único posible) de un mundo que ha perdido confianza en sus ideales y valores. (Véase en especial Viñas, Ismael: “Una expresión, un signo” en *Contorno*, N° 2, mayo 1954) La crítica de Ricardo Piglia, veinte años después, ratifica esta valoración: contra el artículo que José Bianco le dedica a Arlt en 1961 y que, según Piglia, opera según el código de *Sur* (lectura de clase que refiere el acceso fluido a una cultura “familiar” en función de lo cual las *faltas* de Arlt -manejar mal la ortografía y la sintaxis, carecer de sentido poético y gusto literario, no ser reconocido por ningún intelectual de verdad- son las marcas naturales de un des- crédito), Piglia postula que el mérito de Arlt ha sido justamente el de exhibir lo que no hay, el de hacer ver (porque es una escritura que *se sabe* desacreditada) la deuda que se contrae al practicar –sin títulos- la lectura: en este reconocimiento explícito de los lazos materiales que la hacen posible, reside para Piglia su valor de *transgresión* al contrato social que obliga a acatar en silencio las imposiciones del sistema. (Cf. “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria” en *Los libros*, N°29, marzo-abril 1973.) La fórmula de Emilio Renzi, en 1980, termina de consagrar el valor revolucionario de la escritura mala de Arlt, su perversión como signo de innovación, de lo auténticamente nuevo, en la literatura argentina: “Arlt escribía mal, pero en el sentido moral de la palabra. La suya es una escritura *mala*, una escritura perversa. Es un estilo criminal. Hace lo que no se debe, lo que está mal, destruye todo lo que durante cincuenta años se había entendido por escribir bien en esta descolorida república.” (*Respiración artificial*, ed. cit., p. 166).

La poética de Aira participa de esta tradición, la que inviste a la literatura mala con los valores (“altos”, en tanto son el signo mismo de lo literario) de la resistencia y la innovación.

Dice Aira en *Nouvelles impressions*:

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*. ...El territorio que se abre ante nosotros es inmenso, tan grande que nuestra mirada no alcanza a abarcarlo entero... Los pensamientos huyen muy rápido en todas direcciones.. El vértigo nos arrastra, la calidad queda atrás...La prosa se disuelve, cuanto peor se escribe, más grande es todo, en una inmensidad ya sin angustia, exaltante. (p. 61)

Y dice, casi con la impronta de un manifiesto, en “La innovación”:

Yo vengo militando desde hace años a favor de lo que he llamado, en parte por provocación, en parte por autodefensa, “literatura mala”. Ahí pongo todas mis esperanzas, como otros la ponen en la juventud, o en la democracia; ahí me precipito, con un entusiasmo que las decepciones, por definición, no hacen más que atizar: al fondo de la literatura mala, para encontrar la buena, o la nueva, o la buena nueva. (p.29)

Debe hacerse, sin embargo, una salvedad fundamental. De ningún modo se trata, en la propia literatura de Aira, de crear el efecto de una *escritura* mala: ni el efecto de una imperfección de la prosa ni el de la transgresión de los lenguajes (al contrario, no sólo hay allí una sintaxis impecable sino una prosa que puede tolerar el calificativo de refinada y “elegante”²²). Pero lo que

²² Por supuesto, la inteligencia de Aira no deja de advertir, ni de bromear, con la discrepancia entre su poética de “lo malo” y la “clasicidad” de su escritura. Cuando Dalmaroni y López Brusa le preguntan por su relación con la escritura de Lamborghini, Aira responde: “Una cosa que me ha perseguido –en cierto modo por Osvaldo– es el hecho de que desde que empecé a publicar –a escribir en realidad– siempre he tenido una especie de estilo elegante, que a partir de cierto momento empezó a molestarme, y tuve intención de librarme de ese estilo... digamos fino, de cosa bien escrita, y empecé a hacerme la fantasía de llegar a escribir una literatura salvaje. Pero claro, es una intención, y entonces nunca la voy a realizar. Por ejemplo, en esa novelita de las punks (*La prueba*), ahí quise hacer una cosa salvaje: debe ser lo más fino que he escrito. Como decía Porcel: ¿No es fino? Hay otro giro en el que uno se resigna a ser como es. Pero sí, me hubiera gustado escribir cosas salvajes como las de Osvaldo. Salvaje... por supuesto que él es mil veces más refinado que yo, pero en otro registro. Y además está la cosa de que Osvaldo es un escritor –dentro de su genio y fuera de las categorías– típicamente vanguardista, y él mismo siempre defendía eso. Aun en momentos de reflujos del vanguardismo, él siempre volvía a la cosa chocante. Yo nunca he podido ser vanguardista. Es una de las cosas que lamento. [...] El noventa por ciento de lo que leo, y de lo que leo con placer, es esa cosa vanguardista, rara. Pero no puedo escribir cosas vanguardistas y raras. Me salen totalmente clásicas..., bah, casi totalmente clásicas.” En Dalmaroni, Miguel y Esteban López Brusa: “La novela tiene que ser una marea de amor” en *La muela de juicio*, Año VII, N° 3, media-

sí produce la literatura de Aira es el efecto de que, a veces, el desarrollo del relato pierde el control o el rumbo y resulta, por consiguiente, *mal* o al menos *no del todo bien*: el efecto de que *por momentos*, y en relación con la composición de la obra, la novela se *malogra*. El resultado *fallido* es parte esencial de la poética de Aira: la no corrección como el mejor método de la huida hacia adelante. Lo formula claramente en su “Ars Narrativa” y vale la pena en este sentido extendernos en la cita:

Mi modo de vivir y de escribir se ha ajustado siempre a ese denigrado procedimiento de la “huida hacia adelante”. Eso es una fatalidad de carácter, a la que me resigné hace mucho, y sucede que en la novela encontré su medio perfecto. Con la novela, 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 el estímulo válido, dejando en su lugar una inercia mecánica. De modo que haciéndolo no bien (o mejor: haciéndolo mal) quedaba una razón genuina para seguir adelante: justificar o redimir con lo que escribo hoy lo que escribí ayer. Hacer un capítulo dos que sea la razón de ser de las flaquezas del capítulo uno, y dejar que las del capítulo dos las arregle el tres... 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. Más que eso: encontré en este procedimiento el modo de escribir novelas, novelas que avanzan en espiral, volviendo atrás sin volver, avanzando siempre, identificadas con un tiempo orgánico... Novelas biónicas, mutantes... No creo haberme apartado mucho de la esencia de la novela, género autojustificador por excelencia. El método admite una acentuación extremista, y por supuesto que me *precipité* por ese rumbo. Si las flaquezas del capítulo uno son graves, si son de veras aberrantes, la extensión que habrá que cubrir en el capítulo dos para redimirlas será muy grande, se abrirá a lo sideral; todo surrealismo es poco; y los disparates en que habrá que incurrir para hacerlo obligarán a un capítulo tres de mutaciones ya insospechadas, a una expansión de las fronteras imaginativas más allá de nuestras miserables capacidades. Directamente empieza a parecerse a la realidad. Y lo mejor es que después vendrá el capítulo cuatro... La exaltación a que da lugar el procedimiento hace parecer melancólica en comparación la prudencia de escribir bien, razonablemente, con una cautela que desde esta perspectiva podemos ver cómo estéril y en última instancia *mortífera*, por inadecuada a la economía temporal de los seres vivos, bueno sólo para los objetos. (2-3, subrayados míos)

La indeterminación de la novela, su indefinición formal, es uno de los tópicos de la teoría novelesca. La novela no tiene reglas ni frenos -dice Marthe Robert-; está abierta a todas las po-

sibilidades y es precisamente de esta libertad absoluta que saca toda su fuerza.²³ La novela -dice Roger Caillois- “crece como la maleza en un erial”; su naturaleza la incita, contrariamente al resto de los géneros literarios, “a encaminarse por vías siempre nuevas, a transformarse sin cesar, dilatándose o reduciéndose, dócil en todo al capricho del escritor”, y es que “indiferente al marco, la novela se adapta a toda innovación”.²⁴ Esta indeterminación de la que el género novelístico extrae su fuerza es la que Aira traduce, acorde con su poética de la “huida hacia adelante” en términos de una “potencia de continua mutación”. Y si esa libertad absoluta es la que, como lo sugiere Marthe Robert, le permite a la novela hacer de la literatura auténticamente lo que quiere y por eso mismo, por ser el más esencialmente indeterminado, convertirse en el más “literario” de los géneros, esa indeterminación, esa falta de reglas, es también la que le permite “crecer englostando poco a poco a la literatura entera”, la que la conduce, *también*, como dice Caillois, fuera de las reglas del arte: *fuera de las letras*.²⁵ En este sentido si, acorde con su poética de la supervivencia artística, el método de la no corrección (el no volver hacia atrás, el permitirse todo) es en Aira la mejor forma de asegurar el continuo (vital) de la escritura, ese método supone también una forma de salirse de lo literariamente correcto, de la “literatura buena”.

Ahora bien, si en el orden de la formulación de las poéticas la literatura de Aira aparece compartiendo los valores sostenidos por el campo literario (la incorrección podría ser uno de ellos), ¿qué es entonces lo que hace que su literatura, cuando se presenta o cuando resulta como “literatura mala” sea objeto de calladas o manifiestas resistencias, quiero decir, objeto de una resistencia (una reacción) por parte del mismo campo en que “lo malo” se postula como valor?

²³ Cf. Robert, Marthe: *op. cit.*, pp. 16-18.

²⁴ Cf. Caillois, Roger: *Acercamientos a lo imaginario*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 230-231.

²⁵ *Ibidem*, p. 230.

La irónica reseña que Elvio Gandolfo escribió, en 1994, sobre *Los misterios de Rosario* (“El humor es más fuerte”, cit.) es un inmejorable indicio de la *inmediata* irritación que produce la “literatura mala” de Aira. La reseña de Gandolfo es valiosa en más de un sentido: valiosa porque quien escribe es un escritor, y escribe, podría decirse, ejerciendo *justicia literaria*; porque la novela de que se trata es *Los misterios de Rosario*, precisamente la novela en la que Aira lleva al extremo la lógica del ciclo genético-televisivo de *La liebre*; y porque acierta, con toda lucidez y precisión, a definir el *efecto* que produce esta literatura. “El método de Aira –dice Gandolfo– sería el del viejísimo ‘¿es o se hace?’, usado como herramienta de seducción/rechazo, en un marco de paradójica historia serena”; su velado proyecto, “lograr que sus lectores no puedan resolver la pregunta [¿demasiado inteligente o demasiado idiota?] en cuanto a su propia figura y su propia obra”. En 1996 escribe, más o menos con el mismo *humor*, sobre *La abeja* (“Cómo pegarle a una mujer”, cit.) Y dice, volviendo sobre la idea del “malogrado” intento de *Los misterios de Rosario*: “En todos sus libros hay un núcleo, a veces muy pequeño, de literatura auténtica. *El llanto*, por ejemplo, empezaba con gran densidad para pisar la cáscara de banana del apuro unas páginas más adelante y convertirse en un falso best seller (ni vendió mucho ni cumplía con las reglas), frustrando a dos puntas”. Gandolfo acierta en una cuestión fundamental: en advertir y definir la *duplicidad del gesto* implícito en la literatura de Aira. La duplicidad implícita en un gesto que al tenerlo todo de una *simulación* nos desorienta, cada vez, en cuanto a sus sentidos, proyectos o intenciones. La duplicidad implícita en la *decepción* que produce una literatura que, marcada con todos los signos de la más alta calidad literaria -la hiperliterariedad, la inteligencia más sofisticada, la mejor prosa-, nos hace esperar *lo mejor* –lo que se estima literariamente valioso- para terminar malográndose en el abandono a la facilidad, la inatención, la estupidez.²⁶ Como si -tal co-

²⁶ Ese efecto de abandono –el efecto de que la novela *podría haber sido mejor*- es verdaderamente, para decirlo con Jean Paulhan, el *terror en las letras*. La expresión de Paulhan alude al reproche de “pereza”, “facilidad”, “decadencia e inatención”, “inercia” que pesa sobre el escritor de clisés: el escritor no fue lo suficientemente lejos, no se cansó lo suficiente y una vez que permitió que en su discurso

mo lo advierte el reflexivo narrador de *El Congreso de Literatura*- se introdujera de golpe otro argumento, por ejemplo, “el de una película barata de ciencia ficción” (*El Congreso*, p. 52), pero también como si ni siquiera una pretendida escritura automática justificara o alcanzara para justificar, formalmente, esa intromisión. De esa duplicidad ni aun la categoría de *camp*, tal como la definió Susan Sontag: “el buen gusto del mal gusto”²⁷, podría dar cuenta enteramente: porque si bien esa mezcla de banalidad y sofisticación podría entenderse como un modo de exhibir un deleite refinado en las formas de mal gusto sin dejar de exhibir, a la vez, con mucho de amaneramiento extravagante, una distancia y un guiño de complicidad con el lector (como esa risa que Juana Pitiley suelta en la última línea de *La liebre*, como liberando el potencial irrisorio contenido en nuestra sorpresa, o esa risita que suelta Valencia en el final de *La guerra de los gimnasios* cuando a Ferdie le parecía que el gigante “le estaba tomando el pelo”), aún así, la duplicidad de Aira excede la tranquilidad que podría obtenerse de la categoría y ese exceso se advierte en la reiterada, incómoda, y extraña, decepción que produce.

Simulación y decepción: si estos dos aspectos afectan a la literatura de Aira en lo que hace a su *valoración*, para dar cuenta del problema hay que atender –y Gandolfo lo captó bien- a sus modos de aparecer y circular en la escena pública: el *gesto* implícito en sus *formas de manifestación*.

En efecto, y si es que vamos a darle relevancia a la recepción inmediata de la que es objeto, hay que observar que la separación que empieza a advertirse en la apreciación de críticos y pares se traduce en la introducción de una diferencia cualitativa dentro de la obra (empieza a cir-

apareciera la expresión, se lo permitirá dos, tres veces, como en una pendiente. Cf. Paulhan, Jean: *La Terreur dans les Lettres*. Paris: Gallimard, 1990. Desde ya no es éste el caso de Aira, en absoluto. Pero la impresión de que se abandona a la “inercia” de un “piloto automático” (“la cáscara de banana del apuro”) es lo que suele incomodar y hasta irritar.

²⁷ Sontag, Susan: “Notas sobre lo *camp*” en *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral, 1984, p. 320.

cular la idea de que Aira escribe “novelas” y “novelitas”), y que todo esto coincide, a su vez, con el fenómeno de la continua, y reiterada, publicación de sus relatos. Desde la publicación de *Los Fantasma*s, en 1990, en cuya solapa se anunciaba el inicio de la publicación periódica de la obra inédita, Aira ha publicado a razón de dos, tres y hasta cuatro novelas por año (y si se atiende a las fechas que puntualmente consigna en el final, se verá que es a partir de 1987 –año en que escribe *Los Fantasma*s- que Aira, también, escribe tres, cuatro y hasta cinco novelas por año). Novelas de largo aliento, o relatos de cincuenta páginas, publicados todos y cada uno por separado, en editoriales grandes como Emecé, pequeñas como Beatriz Viterbo, o de menor circulación aún como Mate, Mickey Mickerano o Vanagloria. Un extraño, o insólito, “fenómeno editorial” en el que –como tan bien lo observó Graciela Montaldo- hay que percibir una relación desviada –irónica- con la industria cultural que ocupa un lugar central en la organización ficcional contemporánea (la industria de los premios, el neoboom editorial de las novelas históricas): desde el margen editorial –dice Montaldo- la ficción de Aira satura el mercado con textos marca “Aira”, y enfrenta la avalancha de una uniformidad cada vez más notoria en la ficción argentina con una superproducción a-mercantil, artesanal.²⁸

Y es aquí, según lo entiendo, donde reside el motivo de la descolocación a que nos somete la literatura de Aira para su *evaluación*: en la forma con que transmuta el *trabajo literario* en *superproducción*. Sea que se considere la tensión de la prosa poética de Saer o la tensión de la ficción crítica de Piglia, la transgresión de la vanguardia o el “escribir mal” de Roberto Arlt, hay un extendido consenso según el cual el valor de la *escritura* –en tanto *trabajo en y con la palabra*, en tanto *tensión de la forma*- reside en la capacidad de la práctica literaria para resistir críticamente a las formas de poder o a la trivialización de la mercantilización, para subvertir, desde los márgenes, los cánones tradicionales y las jerarquías heredadas: de este *trabajo formal*, que

²⁸ Cf. “Borges, Aira y la literatura para multitudes”, art. cit., p.14.

requiere *tiempo y vigilancia*, y que traduce un *imperativo (moral, político, estético) de negatividad*, el producto (la escritura) obtiene toda su ganancia (su calidad) estética.

Sucede que trabajo, tiempo y vigilancia es lo que Aira atribuye, con toda la ironía disimulada en el elogio, a la escritura “perfecta” que resulta del “taller literario” de Juan José Saer:

Escolar, aplicado, honesto a más no poder, Saer produce la impresión de que la literatura es un trabajo como cualquier otro, un trabajo que se aprende y después se realiza. Teniendo a la vista su producción reciente uno se pregunta si no será realmente así. (...) Un lector de Saer compra, si es que se decide a comprarlo, un libro, un buen libro, no la manifestación del arte de una persona. [...] Las últimas novelas de Saer han sido todo satisfacción para un lector culto, interesado y predispuesto a cierto esfuerzo. [...] [Si] lo que he dicho podría dar la idea errónea de que las novelas de Saer son simples y transparentes, por ser el resultado automático de un trabajo hecho a conciencia, [debo decir] que no hay nada de eso. El resultado no es del todo automático porque incorpora el tiempo que dura el trabajo (y Saer se ocupa de ponerlo en claro en los reportajes: *El limonero Real* me llevó nueve años, *El entenado* dos y medio, *Glosa* cuatro”). (“Zona peligrosa”)

Y trabajo, tiempo y vigilancia, de lo que resultará la calidad previamente asegurada del producto, es lo que la literatura de Aira –en la que siempre se trata de la primacía del *proceso en sí de la invención* por sobre el *resultado de la obra*- resiste:

Mis amigos se intrigan, y yo les dejo creer que soy un poseur. Pero es muy fácil, muy lógico. Lo malo, definido de nuevo, es lo que no obedece a los cánones establecidos de lo nuevo, es decir a los cánones a secas; porque no hay un canon de lo fallido. Lo malo es lo que alcanza el objetivo, inalcanzable para todo lo demás, de esquivar la academia, cualquier academia, hasta la que está formándose en nosotros mismos mientras escribamos. Por ejemplo cuando nos sentimos satisfechos por el trabajo bien hecho (horrenda complacencia, a la que deberíamos resistirnos con el grito de guerra de Rimbaud: ¡nunca trabajaré!) (“La innovación”, pp. 29-30.)

¡*Nunca trabajaré!* El grito de guerra de Aira apunta al núcleo mismo de lo que define el valor de la escritura en su contexto literario inmediato y lo transforma de un modo único y paradójico: creando el efecto de *una superproducción* que es indiferente –mejor: que escapa- al tiempo, el control y la tensión implícitos en el trabajo literario.

La superproducción, la multiplicación, implica desde ya y por sí misma una devaluación. Pero si la superproducción de Aira desacomoda la recepción de un modo inmediato (y volvemos a subrayar -porque sabemos que la consagración lo está alcanzado- que nos estamos refiriendo al momento mismo de la emergencia del fenómeno, allí donde todavía *no hubo tiempo* para la evaluación) es porque apuntando al núcleo mismo del trabajo literario, no sólo produce *en exceso* sino que además transmuta el tiempo en *velocidad* y la vigilancia en *precipitación*. La cuestión, en este sentido, no es que Aira publique *mucho* sino que Aira lo publica *todo*, indiscriminadamente: las novelas buenas y *también* las malas (las dudosas, las tontas). Como si no hubiera *principio de selección* (o como si no hubiera tiempo para elegir): *El Bautismo* pero también *Los misterios de Rosario*, *El llanto* pero también *El volante*, *La trompeta de mimbre* pero también *Las curas milagrosas del Dr. Aira*. Si a esto se agrega que por momentos parece haber encontrado una receta -desenfreno de la aventura, delirio de catástrofe, finales disparatados y desopilantes- es su literatura en su conjunto la que, desde el punto de vista de sus “detractores”, parece estar incorporando no ya los materiales sino la lógica misma de la literatura masiva: como llevando al extremo la lógica de la reproducción, Aira parece empezar a repetirse. En este sentido es que decimos que la superproducción “folletinesca” de Aira produce el efecto de interiorizar el mecanismo de la cultura masiva (publicación periódica: otra novela de Aira; reproducción serial: otra *más*) y que es entonces cuando, en un campo intelectual en el que la “literatura mala” se legitima como una forma transgresiva de las jerarquías heredadas, la “literatura mala” de Aira aparece, no obstante, inmediatamente devaluada –en relación con ese mismo campo- por su exposición reiterada a la banalidad, al disparate, al error.²⁹

²⁹ Si hablamos de la devaluación artística que supone la lógica de la reproducción, es insoslayable, claro está, la remisión a la tesis de Walter Benjamin: la época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural y el halo de su autonomía se extinguió para siempre; la técnica reproductiva atrofia el aura de la obra de arte (esto es, “la manifestación irrepetible de una lejanía por cercana que pueda estar”) poniendo la presencia masiva de las reproducciones en el lugar de la presencia irrepetible, y desvinculando lo producido del ámbito de la tradición. (Cf. Benjamin, Walter: “La obra de arte en

A todo lo cual hay que agregar la cuestión de la visibilidad. Si la falta de seriedad –la *frivolidad*, para decirlo con un término que el mismo Aira ha convertido en signo de su literatura– es un efecto de la velocidad con que se suceden las novelas (¿por qué no se tomará un poco más de tiempo, si no para escribir por lo menos para evaluar las novelas que publica?) es también el efecto de una *excesiva visibilidad* (¿por qué no retendrá un poco más sus novelas? ¿es que acaso quiere que las leamos *todas*?). Esa visibilidad está, exactamente, en las antípodas de lo que, en el prólogo que escribe en 1998 para *Los Sorias* de Laiseca, Piglia llama –y consagra, con su habitual estilo de fundar y legitimar tradiciones literarias–, como la “estirpe de la clandestinidad”. El gran valor de *Los Sorias*, dice Piglia, reside no sólo en la eficacia con la que Laiseca ha logrado esconderse y escapar a los sistemas tradicionales de construcción de tradiciones y jerarquías literarias, y convertir su recepción en un enigma, sino sobre todo en el hecho de que en el centro de su ficción está –como en *El escritor fracasado* de Arlt y como el mismo *Aventuras de un novelista atonal* de Laiseca ya lo anunciaba– la *maldición de ser ignorado y la imposibilidad de publicar*. Dice Piglia:

Por su lugar borrado y clandestino (no prohibido ni censurado, sino ajeno a la lectura y a la aprobación social) esta novela se entevera con la tradición más profunda y más firme de nuestra literatura. [...] El iceberg visible de la literatura argentina se sostiene sobre una masa invisible de textos sumergidos, que no sale nunca a la superficie. [...] *Los Sorias* pertenece a la estirpe de los libros que circulan de mano en mano como una carta privada destinada a todo el mundo.³⁰

la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos I*. Bs. As: Taurus, 1989.) No se trata, sin embargo, y en absoluto, de asimilar la literatura de Aira a esta lógica: como lo anotamos ya en el Capítulo I y lo volveremos a tratar en el Capítulo IV, la repetición no supone jamás en Aira una reproducción masiva sino, en una tensión entre singularidad y repetición, de “la imposible repetición de lo único”, la infinita variación de lo irrepetible. Con todo –y más allá de que el principal objeto de la tesis de Benjamin (la modificación de la relación de las masas con el arte, el trastorno de la función íntegra del arte y su nuevo fundamento en la praxis política) vuelva aquí impertinente la confrontación– no deja de ser interesante observar que el acento puesto en, digamos, el “valor exhibitivo de la obra” es uno de los medios de los que se vale Aira, una de las formas que Aira *actúa*, para poner en juego un nuevo modo de hacer literatura.

³⁰ “La civilización Laiseca”, art. cit., p. 10.

Una clandestinidad, por lo demás, indisociable del ritmo lento de la auténtica literatura.

Prosigue Piglia:

La multitud de lectores futuros garantiza la persistencia de este libro; esta novela va hacia ella y su *movimiento es lentísimo* (diez años para escribirla, 20 para publicarla, 30 para convertirse en un clásico) porque es *el ritmo de la literatura*, lo contrario de la fugacidad de los best-sellers que entran y salen de la escena una vez por semana. (*ibidem*, subrayados míos)³¹

Clandestinidad y lentitud: exactamente todo lo contrario a la excesiva velocidad –a la precipitación- y a la excesiva visibilidad –a la exposición- con las que la literatura de César Aira manifiesta.³²

Desde luego todo el juego está en que, aun con la velocidad y la visibilidad de su aparición, las novelas de Aira son todo lo contrario de un best-seller. Tanto el empeñamiento con el que publica separadamente hasta los relatos más breves de 30 o 50 páginas (lo que muestra una fascinación por el *objeto libro*, por su singularidad) como la invención llevada, en cada una de sus novelas, al extremo de lo irrepetible (cada obra, como lo veremos en el capítulo siguiente,

³¹ Y así contestaba Piglia en la Encuesta a la literatura argentina contemporánea” preparada por Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano para la *Historia de la literatura argentina* de CEDAL (1982): “Escribir es sobre todo corregir, no creo que se pueda separar una cosa de otra. [...] Cierta disciplina de trabajo ha sido fundamental en mi formación como escritor. Joyce insistía, de un modo un poco maniático, en que había empleado 20.000 horas para escribir *Ulises*. Sería ridículo pensar que 20.000 horas de trabajo aseguran la escritura de un libro como *Ulises*, pero a la vez hay que decir que ese tiempo está en la textura del libro y eso es (también) lo que leemos al leer esa novela”. Cf. “El laboratorio de la escritura” en *Crítica y ficción*, ed. cit., p. 36.

³² Esta urgencia y precipitación aireanas, que redundan en detrimento del *valor* de la obra, no deja de hacernos recordar la urgencia arltiana: “Me atrae ardientemente la belleza. ¡Cuántas veces he deseado trabajar una novela, que como las de Flaubert, se compusiera de panorámicos lienzos...! Mas hoy, entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente, no es posible pensar en bordados. El estilo requiere tiempo, y si yo escuchara los consejos de mis camaradas, me ocurriría lo que les sucede a algunos de ellos: Escribiría un libro cada diez años, para tomarme después unas vacaciones de diez años por haber tardado diez años en escribir cien razonables páginas discretas.” (*Los lanzallamas*, ed. cit., p. 309) Es cierto que Arlt habla de “prepotencia de trabajo”; sólo que esa prepotencia no está ligada, como no lo está en Aira, al tiempo y a la vigilancia (Arlt dice “estilo” donde Aira dice “trabajo”) sino, contra el artesanado de Flaubert, a una febril actividad de escribir (el continuo de la escritura, el frenesí inventivo) lanzado hacia el futuro: “Sí, un libro tras otro, y que los eunucos bufen.” (*Ibidem*, p. 310.)

está construida, rigurosamente, de un modo diferente) son los signos de ese paradójico fenómeno editorial que Montaldo llamó bien una “superproducción a-mercantil, artesanal”.³³

La *ambivalencia* es, por lo tanto, el efecto del modo inusitado en que la literatura de César Aira opera una *transmutación de los valores*: el proceso no consiste en una simple inversión (la postulación del valor de la literatura mala en detrimento del valor de la literatura buena) sino en una descolocación y transformación de los valores hegemónicos del campo literario inmediato; entre ellos, precisa y paradójicamente, el prestigio literario de “escribir mal”, el valor acordado a las formas menores y desprestigiadas de la literatura: transfiguración del trabajo en frivolidad, de la clandestinidad en visibilidad, del tiempo en velocidad. De esta transfiguración resulta una ambivalencia constitutiva –una ambivalencia que conmociona, íntimamente, la misma genealogía del valor-, y en virtud de la cual la literatura de César Aira reactualiza, constantemente, la pregunta por su valor: ¿literatura buena? ¿literatura mala? Cuando en *Una novela china* los amigos de Lu Hsin se ponen a conversar sobre las cualidades del arte de Chen, Wu observa lo siguiente:

La manifestación de un dolor o un anhelo no son sino construcciones mentales a cargo del espectador, y es precisamente de *ese exceso de trabajo al que obliga* de donde nace,

³³ Aira se ocupó del problema del best-seller en un temprano artículo de 1986: “Anatomía del best-seller”. Se trata aquí, por supuesto, de separar al best-seller de la auténtica literatura, pero, como suele suceder en Aira, ese tópico de la crítica literaria y cultural es transfigurado de un modo singular: más que argumentar una aversión por una literatura devaluada, Aira usa esas “novelas fáciles y masivas” como “el precipitado perfecto para hacer visible eso tan misterioso que es la literatura propiamente dicha, lo literario de la literatura”. *El nombre de la rosa* –dice Aira– sirve para iluminar dos precisos contrastes entre best-seller y literatura: que mientras el best-seller es una intención realizada, la literatura es una intención desviada; que mientras el best-seller bien hecho vehiculiza un saber abundante y es el medio ideal para “aprender” cultura general, la literatura somete a la mathesis a una perspectiva que le es propia. Según lo revela en una entrevista, con *Canto Castrato* Aira quiso experimentar con el género del best-seller, escribir un best-seller “bien hecho”, como uno de los tantos que traducía, que se ocupara del mundo operístico del siglo XVIII; lo que resultó, sin embargo, no fue una novela convencional sino una novela al *estilo Aira*. (Cf. Sperling, Diana: “Sólo aspiro a una gloria de bolsillo”. *Clarín*, 11 de octubre 1984.) Con todo, y más allá del “desvío de la intención” que detecta Aira, no quisiéramos dejar de señalar que *Canto Castrato* es, para nosotros, la novela menos “airiana” de toda su obra, esto es, la menos lograda: quizás por su original experimento con el best-seller, lo abigarrado de la historia pero sobre todo el efecto de “zurcido” entre las escenas la muestran más como una experimentación con las seducciones de la narración que con el mecanismo del continuo que define su literatura. En este sentido, también podría decirse que *Canto Castrato* es la novela de Aira más visiblemente *posmoderna*. Cf. Catelli, Nora: “Los gestos de la posmodernidad”, art. cit.

por inercia, el trabajo suplementario en el espectador de preguntarse si su obra no será un fraude al fin de cuentas. (*Una novela china*, p. 20, subrayados míos)

Es este *trabajo suplementario* a cargo del lector lo que la obra de César Aira exige. Porque exige -cada vez que aparece- un auténtico *acto de evaluación*: sin resolución asegurada de antemano (como cuando nos ponemos a leer una novela de Saer y el valor precede a la obra) la lectura de una novela de Aira nos enfrenta, cada vez, a la exigencia de evaluar su calidad: ¿novela buena? o ¿novela mala? Si esto lo vuelve tan enigmático en cuanto a sus finalidades estéticas -porque lo que nos preguntamos todo el tiempo es: ¿pero qué es lo que *en realidad* Aira quiere hacer con la literatura?-, es lo que nos lleva también a discutir y a decidir, cada vez, sobre su calidad, lo que nos hace preguntarnos si su obra no será *realmente* un fraude, si su literatura no será, en última instancia, *realmente* mala. “Bien podría haber sido -acota el narrador de *Una novela china*- que Chen hubiera sido un fraude, un torpe. La duda volvía más fascinante su obra, y el encanto hacía más difícil la resolución de la alternativa.” Claro que esa duda, ese trabajo suplementario, no siempre fascina; a veces incomoda, e irrita.³⁴

El desafío de Aira, podría decirse, está en sostener, con la maestría del ironista, este efecto de suspensión. Sólo que si se le acuerda un carácter irónico -que siempre supone un distanciamiento, un principio de lucidez, de autodominio- hay que advertir que el ironista juega, también, con el peligro y se expone al riesgo. La ironía -dice Jankelevitch- es una maniobra peligrosa que tiene un margen muy estrecho: un milímetro menos y es el hazmerreír, uno más y se

³⁴ Observa Montaldo: es en esta “broma pesada” que parece estar jugando Aira donde probablemente se sustente el fastidio de críticos y de escritores. La incorporación del error como método de trabajo -con lo que Aira cuestiona lo “literariamente correcto” que hoy es la norma- y la proliferación constante de sus “novelitas” -con lo que se coloca por fuera del sistema “serio” y responsable- probablemente constituyan, dice Montaldo, no sólo la estrategia más exitosa para seguir escribiendo literatura en medio de las exigencias de la industria cultural sino también el abandono de los clásicos guiños culturales de los escritores argentinos y, con ello, la instauración de un lugar absolutamente nuevo en la cultura argentina. Cf. “Borges, Aira y la literatura para multitudes”, art. cit., p. 14.

engaña a sí misma.³⁵ La ironía de Aira, entiendo, sobrepasa ese límite. Allí mismo donde la exhibición irónica —ésta que podría atribuírsele como a un gesto camp- se transmuta en exposición (donde no son los personajes los que enuncian “los boleros dicen muchas verdades” sino la misma voz del narrador la que dice, cerrando la novela, “Y el amor triunfó una vez más”). Allí mismo donde “el método del error” deja de operar como una distancia crítica -o una distancia irónica- para convertirse en una auténtica —e inmediata- exposición al “fiasco” y a la decepción.

Como bien lo observó Guillermo Saavedra, Aira se expone y lo hace sin reservas. Como si no le temiera al papelón (ese ridículo que Aira no dejó de tematizar ni de ficcionalizar en su propia figura: léase *Las curas milagrosas del Dr. Aira*)³⁶. Como si no le temiera, tampoco, a “pasar por estúpido” (siempre que a esa estupidez no la entendamos en el sentido del “entontecido cínico” que *Literal* celebraba en Macedonio, ni en el de la estupidez flaubertiana, ni, por ejemplo, en el de la tontería de Felisberto Hernández, sino en el sentido de la más flagrante “pavada” que puede ser objeto, como lo es la niña César Aira en *Cómo me hice monja*, de la más irritada reprobación: “¡Idiota!”.) Pero también como si al contar una catástrofe nuclear provocada por un genio del mal, o una historia protagonizada por Barbies y enmascarados, o una guerra tipo Mortal Combat, Aira se permitiera —como Clarke cuando conversa con Carlos en *La liebre*- “desplegar toda la puerilidad que uno tiene adentro” (p.108): “Se reían como chicos”, “Se desbarrancaban por la carcajada.” (p.177) Porque cabe preguntarse: ¿no pasa por ese efecto de puerilidad la *sensibilidad* a la que la literatura de Aira nos expone o que la literatura de Aira nos

³⁵ Cf. Jankelevitch, Vladimir: *La ironía*. Madrid: Taurus, 1982, p. 113.

³⁶ La observación de Guillermo Saavedra interesa aquí especialmente porque está formulada en el momento mismo de la emergencia del fenómeno. Aira —dice Saavedra en su reseña sobre *El llanto y La prueba*, ambas aparecidas en 1992- rechaza “la endémica tentación de buena parte de la narrativa argentina que consiste justamente en la astucia de un narrador que siempre sale bien parado porque es más inteligente y sabio que su historia”. Aira se niega rodear con un halo protector aquello que narra y acompaña a sus personajes y sus historias, en una dirección que, casi siempre, lo expone al papelón, al estruendoso ridículo. Cf. Saavedra, Guillermo: “Los pequeños desastres”, art. cit.

permite liberar?³⁷ Cuando leemos una historia en la que una multitud se pone a gritar “¡At-man!, ¡At-man!” delante de una Lady Barbie acorralada y después de una persecución con elefantitos pet (*El volante*, p. 87), ¿no sentimos que Aira nos infantiliza? (y en el mejor de los casos: ¿no sentimos que Aira nos rejuvenece?) En su ensayo sobre la prosopopeya, Aira dice que el período de civilización que Puig enfoca en sus novelas y al que le da la palabra es “la época de la juventud de la madre”. Al otro lado de Puig, esto es, al otro lado de la distancia mítica del cine y de la infancia, en la inmediatez del presente y la banalidad de la televisión, ¿no parece Aira estar dándole la palabra a “la época de la juventud o de la infancia, contemporánea, de los hijos”? Si ese efecto de inmediatez que suscita la banalidad del presente –“lo banal es una categoría de la contemporaneidad”, dice Susan Sontag³⁸- es lo que, paradójicamente, vuelve a la literatura de Aira *anacrónica* -esto es, *ilegible* desde los valores vigentes en el campo cultural-, debe decirse también que este anacronismo -esta ilegibilidad- probablemente se sustente en el impulso de *fuga hacia la juventud* del que todo Aira –su obra y su figura- quiere ser la experiencia y la manifestación. Decía Witold Gombrowicz en el *Diario Argentino*:

Bajo el efecto de la guerra, del surgimiento de fuerzas inferiores y las fuerzas regresivas se efectuó en mí la irrupción de una juventud tardía. Ante el desastre me escapé hacia la

³⁷ Apelamos al término “sensibilidad” tal como lo emplea Susan Sontag, como una noción difícil, si no imposible, de precisar, una noción que en todo caso se define por su grado de *empatía* y de *exposición*, por su vinculación con el dominio del *gusto*, y que tiene además un valor *histórico*. Dice Sontag: “Una sensibilidad (en tanto es algo diferente de una idea) constituye uno de los temas más difíciles de tratar. [...] Nadie que comparta decididamente una sensibilidad determinada puede analizarla; sólo puede, cualesquiera fueran sus intenciones, exponerla. Dar nombre a una sensibilidad, trazar sus contornos y referir su historia, exige una profunda simpatía, modificada por la revulsión. [...] El gusto no tiene sistema ni pruebas. Pero hay una suerte de lógica del gusto: la sólida sensibilidad que subyace a un determinado gusto y lo hace surgir. La sensibilidad es casi, aunque no absolutamente, inefable. Toda sensibilidad que pueda ser ajustada en el molde de un sistema, o manipulada con los toscos instrumentos de la prueba, ha dejado de ser una sensibilidad. Ha cristalizado en una idea... Para captar una sensibilidad con palabras, sobre todo si es vívida y poderosa, hay que estar alerta y ser ligero”. Y en cuanto al sentido histórico de la noción: “La sensibilidad de una época no sólo es su aspecto más decisivo sino también el más constituyente. Se puede aprehender las ideas (historia intelectual) y la conducta (historia social) de una época sin percibir jamás la sensibilidad ni el gusto que conformaron dichas ideas, dichas conductas.” Cf. Sontag, Susan: “Notas sobre lo *camp*”, art. cit., pp. 303-304.)

³⁸ Cf. *Ibidem*, p.313.

juventud y de golpe cerré esa puerta. Siempre tuve inclinaciones a buscar en la juventud –la propia o la ajena– un refugio frente a los “valores”, es decir, frente a la cultura. La juventud es un valor en sí, lo que significa que es destructora de todos los valores, puesto que bastándose a sí misma no los necesita. Yo, por lo tanto, en vista del aniquilamiento de todo lo que hasta ahora poseía: patria, casa, situación social y artística, me refugié en la juventud, más apresuradamente aun debido a que estaba enamorado. Entre nous soit dit, la guerra me rejuveneció... y dos factores me eran propios en ese sentido. *Parecía* joven, tenía una cara fresca, veinteañera. El mundo me *trataba* como a un joven –¿acaso para la mayor parte de mis lectores polacos no era yo sino un chiflado, una persona carente de toda seriedad? Todo: mi aspecto, mi situación, mi absoluta desviación de la cultura y las vibraciones secretas de mi alma, todo me empujaba hacia una ligereza juvenil, un juvenil bastarme a mí mismo.³⁹

La figuración de la “huida hacia adelante” como fuga hacia la juventud es el modo en que la “literatura mala” de Aira, en la estela de Gombrowicz, figura la transmutación de los valores como huida hacia lo desconocido del Futuro y lo absoluto de lo Nuevo.

II. Géneros y genealogía del relato

Pero la exposición de Aira debe entenderse, aún, en otro sentido: la de aceptar el riesgo *real* del fracaso como el precio a pagar (la cuestión del *pago*, esencial en Aira, también está tematizada: léase *Haikus*) para acceder al valor supremo de lo artístico. En la literatura de Aira ese valor supremo se manifiesta siempre como *la cima artística de lo novelesco puro* y a esa cima el relato llega, de un modo principal, por el camino de los *géneros*.

II. 1. La lógica del uso

Desde esta perspectiva podemos volver a nuestro problema del comienzo y preguntar entonces: si la literatura de Aira puede definirse, por lo menos en un aspecto, por un cierto uso de

³⁹ Gombrowicz, Witold: *Diario argentino*. Bs. As.: Sudamericana, 1968, pp. 30-31.

géneros menores (géneros masivos o géneros populares), ¿cuál es la forma específica de ese uso? En principio diremos: ni la de la *estética de la mezcla* que, dice Piglia, es “una de las marcas de la gran tradición de la novela argentina”.⁴⁰ Ni la del *pastiche o parodia posmodernista*.

Junto con la poética del exilio, y como una variación, podría decirse, de lo que se interpretó como la fórmula estética borgiana de “criollismo más vanguardia”, la estética de la mezcla es el otro gran paradigma de interpretación y de escritura en la narrativa argentina contemporánea. Allí -en el hibridismo de los linajes prestigiosos y los linajes de baja procedencia, en el uso de los materiales y los códigos de la cultura popular según una exigencia formal que rechazara toda forma de paternalismo estético y populismo nostálgico-⁴¹ la vanguardia de nuestros años sesenta encontró la mejor estrategia con la que resolver, *formalmente*, el imperativo político de articular práctica artística y revolución, la mejor forma de ejercer, en la escritura, una crítica a las jerarquías heredadas y a los poderes, los códigos instituidos⁴².

Pues bien, si la literatura de Aira puede definirse, en un aspecto, por un recurso a fórmulas narrativas “populares” (por ejemplo, la novela de aventuras, la ciencia-ficción), lo primero que debe observarse es que ese recurso no funciona, en absoluto, al modo de una petición de

⁴⁰ Cf. Piglia, Ricardo; Gusmán, Luis y otros: “Mesa redonda sobre cultura nacional”. *Tiempo argentino*, Suplemento dominical, 24 de abril de 1983.

⁴¹ Sarlo, Beatriz: “Una mirada política. Defensa del partidismo en el arte”. *Punto de Vista*, Año IX, N°27, Agosto 1986, p. 4.

⁴² La mezcla transgresiva de los códigos que en *El Fiord* de Lamborghini supuso una reorganización estridente de deshechos residuales “que hace de la lectura un malestar”, y en *Sebregondi retrocede* “la supresión de la división clasista de los lenguajes: el lunfardo, el gauchesco, el estilo, la retórica, arcaísmos, neologismos, lo obscuro”; la hibridez que hace de *El frasquito* de Luis Gusmán “una figura monstruosa e irreconocible”; la transformación poética de la prosa que *La piel de caballo* de Ricardo Zelarayán resolvió en una tensa articulación entre oralidad y escritura, entre gauchesca, tango, sainete y poesía de vanguardia, son algunas de las mejores expresiones de lo que desde la vanguardia de la primera mitad de los 70 se concibe como una *política de la escritura*. Cf. Ludmer, Josefina: “Literatura experimental” en *Clarín*, 25 de octubre 1973; García, Germán: “La palabra fuera de lugar” en *Literal* 2/3, 1975; Piglia, Ricardo: Prólogo a Gusmán, Luis: *El frasquito*, Bs. As.: Ediciones Noé, 1973; Contreras, Sandra: “Exabrupto y evocación sentimental. Sobre *La piel de caballo* de Ricardo Zelarayán”, en *Espacios*, N° 22, UBA, noviembre-diciembre 1997.

principio. Quiero decir: no hay de ningún modo en la literatura de Aira el imperativo de apropiación, desde la literatura, de los materiales y formas desprestigiados (bajos) de la cultura —el imperativo político de incorporar, retrabajar, transformar, la cultura popular— sino un *uso* en el sentido más *inmediato e instrumental* del término.

El modo en que Aira lee el recurso a lo popular en los escritores a los que consagra como artistas superiores puede orientarnos en la definición. Por ejemplo: cuando Copi apela al recurso de la resurrección —ese elemento tan característico de las obras populares o infantiles en las que la muerte no es el resultado del total de la vida sino de una necesidad ocasional de la trama— lo hace —dice Aira— no como una moda o un gusto por lo bajo sino porque le sirve para plantear la dialéctica de la muerte, para dar continuación al relato (*Copi*, p.116). O bien: el monstruo arltiano nace de lo novelesco puro que Arlt —dice Aira— encontró en el folletín truculento; y del sacrificio progresivo del verosímil que exige lo absoluto de la ambición nace el folletín truculento, lo novelesco puro, que es —dice Aira— la cima artística (y no el punto de partida) a la que llega el arte de Balzac. Ni el recurso al motivo de la resurrección ni el uso de lo folletinesco operan en la lectura de Aira como las formas “populares” o “menores” a las que el intelectual recurre en *principio* para resolver, por ejemplo, el conflicto de las culturas⁴³ o para ensayar un borramiento de las

⁴³ Ángel Rama analiza la narrativa argentina en *el conflicto de las culturas*, y distingue entre un uso que integra, neutralizándolos y despojándolos de sus violencias reivindicativas, los productos de las subculturas al proyecto de dominación —uso para el cual el proyecto oficial de la cultura dominante contó, para Rama, con un equipo intelectual de excepción: Sarmiento, Mitre, Lugones, Borges—; y un *pasaje*, por parte de los escritores, de la cultura dominante heterodoxa de la que provienen, con su respectivo corpus de literaturas cultas, al servicio de una cultura dominada, lo cual supone diversas rearticulaciones tanto de contenidos como de estéticas, de sensibilidades, de formas, de manejos del imaginario y aun de la misma escritura. En esta reorientación masiva de los escritores, que “imantados” por el fenómeno masivo peronista buscaron abandonar el sistema de la cultura dominante para insertarse en el de la cultura popular, Rama distingue a su vez distintos niveles de pasaje o de inserción: la obra de Cortázar, por ejemplo, que aun cuando en los medios de percepción se vaya autonomizando respecto de los modelos de la cultura dominante, queda todavía constreñida dentro de las formas literarias recibidas, a las formas de la vanguardia; y la obra de Walsh, que adentrándose en una comunidad portadora de múltiples materiales tradicionales, trabaja ya *con y dentro* de sus líneas tendenciales, y articula efectivamente un sistema expresivo apto para comunicarse, sin folklorismo ni populismo, con un nuevo público. Cf. “La narrativa en el conflicto de las culturas”, art. cit.

jerarquías culturales heredadas. Funcionan, en cambio, como *el mejor principio de construcción* que el artista encuentra para la consecución de su obra y como la *cima* a la que arriba (esto es, su punto de llegada y no su punto de partida).

Es éste el sentido que determina la lógica del uso de los géneros en la propia literatura de Aira: los géneros -sus principios estructurales o sus motivos- se usan, en su estricto carácter de lógica formal. Y sólo en la medida en que constituyan el *mejor instrumento (la mejor forma) para dar continuación al relato*. Lo cual supone también aquí, sin duda, una *evaluación* del género; sólo que la valoración se hace no en función del planteamiento o la resolución de un conflicto cultural sino desde el punto de vista específico del género como *principio artístico*: el género al que se recurre se selecciona, específicamente, en virtud de una *eficacia narrativa*.

De ahí el privilegio que la poética de Aira le acuerda a la forma de la *aventura* en su versión folletinesca o melodramática, siempre que a lo folletinesco lo entendamos aquí en el sentido de *lo rocambolesco* (muy especialmente, como lo veremos enseguida, lo rocambolesco arltiano) y a lo melodramático en el sentido de *lo balzaciano*.⁴⁴ El sentido de esta preferencia puede evaluarse por contraste, podría decirse, con el valor acordado en el contexto literario inmediato a los

⁴⁴ Cuando hablemos de lo folletinesco y lo melodramático en Aira no nos referiremos a las pautas estructurales del folletín y del melodrama (como formatos genéricos masivos: la novela por entregas y el drama popular), sino a lo que, de un modo más general, podemos llamar una *manera* o un *estilo* más allá del género (los rasgos estructurales del género, convertidos, podríamos decir, en adjetivo para calificar cualquier tipo de forma); a lo que, apropiándonos de la distinción establecida por Gérard Genette, podríamos llamar un *modo*: no la categoría propiamente literaria o estética del género que se define esencialmente por una especificación de contenido sino el modo enunciativo que permanece como una categoría *puramente formal* que compete a una antropología de la expresión verbal. Cf. Genette, Gérard: "Géneros, 'tipos', modos" en Garrido Gallardo, Miguel A. -comp.-: *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988.

Específicamente en relación con lo melodramático, es fundamental la distinción de Peter Brooks. Más allá del género (ese drama de la moralidad que, en el contexto de la Revolución Francesa y sus consecuencias, apela a un espectáculo impresionante e hiperbólico para mejor exteriorizar la lucha de los imperativos éticos en la sociedad moderna) y más allá de la literatura romántica propiamente dicha, Peter Brooks llama la atención sobre el *modo melodramático* como un hecho central de la *sensibilidad moderna* y como una forma de *imaginación* que permea la literatura de autores con ambiciones más complejas que las de Pixerecourt: Balzac, Henry James. Cf. Brooks, Peter: *melodramatic imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven/ London: Yale University Press, 1976.

géneros de la tradición “nacional” y “popular”, esos géneros hacia los que se reorienta la intelectualidad en momentos de alta conflictividad de las culturas y que atraen en su carácter de “bajo”, “marginal”, “transgresivo”, “político” (digamos, las formas y los modos ligados a lo gauchesco)⁴⁵. También, y fundamentalmente, por contraste con el valor acordado a ese género que, aún cuando desde la teoría de los géneros sea considerado “menor” o “marginal”, se ha consolidado en la literatura argentina (vía Borges primero, vía Walsh y Piglia después) como una tradición “mayor”: el género policial, que para Piglia “convierte en anécdota y en tema un problema técnico que cualquier narrador enfrenta cuando escribe una historia: el problema del secreto y el paso del no saber al saber” (cf. “La ficción paranoica”, art. cit.) y que para Aira es en cambio, y precisamente por su vinculación con la pulsión del conocimiento que aniquila la ficción, sencillamente, una “aberración artística”.⁴⁶ Prueba de la ascendencia o del imperativo del policial en el campo puede darla el hecho de que la narrativa de Saer, un proyecto tan abiertamente refractario al recurso a convenciones genéricas, haya incurrido, finalmente, en una variación sobre el género: *La Pesquisa* (Bs.As., Seix Barral, 1994).⁴⁷

⁴⁵ Dice Osvaldo Lamborghini: “Con una alegría difícil de comunicar yo fui descubriendo el gauchesco y el sainete, la escritura de la guerra civil y la pasión del libelo político, el grotesco porteño y el tango, el panfleto sindical y la oratoria de las barricadas. Era cuestión de escuchar. Fundamentalmente, las palabras, los estilos y las formas. No tanto a los autores: los mayores hallazgos verbales carecen, por suerte, de pulsera de identificación.” En Pauls, Alan y Alfredo Rubione: “El lugar del artista”, entrevista en *Lecturas críticas*, N° I, 1980.

⁴⁶ Lo dice en el ensayo sobre Arlt: “En el arte la percepción es acción, no contemplación; no tiene nada que ver con el conocimiento, como en esa aberración artística que es el género policial”. (“Arlt”, p. 66)

⁴⁷ Los dos aspectos de la existencia histórica de los géneros, dice Todorov, están dados por el hecho de que, en tanto institución social, funcionan como “horizonte de expectativa para los lectores” y como “modelos de escritura” para los autores. “A través de la institucionalización, los géneros comunican con la sociedad en la que están vigentes [...] Cada época tiene su propio sistema de géneros, que está en relación con la ideología dominante. Como cualquier institución, los géneros evidencian los rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen.” Cf. Todorov, Tzvetan: “El origen de los géneros”, en Garrido Gallardo, Miguel A.: *Teoría de los géneros literarios*, ed. cit., p. 38.

Podrá decirse, sin embargo, que la novela de aventuras es también uno de los géneros menores recuperados y valorados por el campo en la última década desde el boom exótico de principios de los 90: Laiseca, Copi, Guebel, Bizzio. Y que, significativamente, Saer también incurre en la novela de aventuras en su última novela: *Las Nubes* (Bs.As.: Seix Barral, 1997) Y sin dudas, y más allá de lo que pueda evaluarse como apropiación y desvío del género, es lo que con Georges Simmel podemos llamar la esencial *forma de la aventura* lo que estructura *Las Nubes*.⁴⁸ Todo el acontecimiento del viaje (el delirio que acrecienta una increíble soledad y que deja intacto un fuego inesperado) se construye como un fragmento extraordinario desprendido del contexto total de la vida, como una aventura tanto más “aventurera” en la medida en que, como subrayando el “efecto de irreal”, de extrañamiento y de desconocimiento en relación con lo real, que singulariza al universo de Saer⁴⁹, se experimenta como un acontecimiento “vivido por otro”⁵⁰: “Me encontré de golpe en un mundo diferente, más extraño que el habitual y en el que no solamente lo exterior sino también yo mismo éramos desconocidos.” (*Las Nubes*, ed. cit., p.184). Sin embargo basta comparar el delirio de una “relación febril con el mundo” a lo largo de “cien leguas de dificultades” y de un viaje demasiado prolongado con, por ejemplo, la veloz sobresaturación de episodios “inverosímiles y desfachatados” de *El volante* o con la loca carrera surrealista de *La costurera y el viento*; o lo inesperado y lo sorprendente de la escena en que Troncoso arenga a los indios en *Las Nubes* (p. 203) con, para dar los ejemplos más obvios, la invasión de colosales gusanos azules clonados en la Mérida de *El Congreso* o el delirio genético-tecnológico de *El Sueño*, para advertir que lo que llamamos *lo rocambolesco airiano* (rocambolesco en el “clásico” sentido de un desenfreno de los acontecimientos y de un crescendo de lo inverosímil que puede de-

⁴⁸ Simmel, Georg: *Sobre la aventura*, Barcelona, Península, 1988.

⁴⁹ Cf. Giordano, Alberto: “El efecto de irreal” en *La experiencia narrativa*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.

⁵⁰ Simmel, Georg: *op. cit.*, p. 12.

sembocar en el efectismo y la arbitrariedad en la resolución⁵¹) tiene que ver con el brusco desencadenamiento de una acción signado por la progresión vertiginosa de los acontecimientos, el desenfreno, la urgencia, la precipitación, la desmesura creciente. Esto es, con la consecución de un ritmo narrativo, con la creación de una velocidad que hace pasar al relato, inmediatamente, a eso que para Saer tiene “fuertes connotaciones peyorativas”⁵² y que para Aira es en cambio una “cima artística”: *lo puramente novelesco*. Si Aira, entonces, recurre a lo folletinesco –y hay que subrayar la *diferencia cualitativa* que Aira introduce al interior de los llamados, globalmente, géneros menores- es porque allí, al margen de toda legitimidad política o intelectual, encuentra el mayor caudal de invención y el impulso primigenio con el que –en un sentido exactamente contrario al de Saer- hacer ir a la *novela* al encuentro con *lo novelesco*.⁵³

En este sentido es que decimos que el uso de los géneros en la narrativa de Aira no puede definirse, tampoco, según la lógica de la parodia posmodernista. Fusionando formas “altas” y

⁵¹ En relación con el desenfreno y la inverosimilitud crecientes de las “inimitables proezas” de Rocambole, véase Brunori, Vittorio: *Sueños y mitos de la literatura de masas*. Barcelona, G.Gili, 1980, p. 34, 49, 55. Si en su peor sentido, este desenfreno desemboca en efectismo y en la arbitrariedad en la resolución narrativa (y el término “rocambolesco” se usa para aludir a ese efecto), el ciclo de Rocambole también puede verse como el período en el que la aventura y la intriga reemplazan y disuelven las preocupaciones sociales a la vez que se *ajustan* los mecanismos narrativos (Martín-Barbero, Jesús: *op. cit.*, p. 138), esto es, como el período de lo puramente narrativo, del gratuito placer del relato. Con el ciclo de Rocambole, dice Eco, la novela popular por entregas pasa de su etapa romántico populista (Sue, Dumas) a una “narratividad degradada” en la que siguen apareciendo los personajes y los lugares tópicos, y las herramientas del folletín, pero desprovistos de los proyectos de resarcimiento social que le otorgaba al folletín un valor ideológico calculado, una función redentora y consoladora. Y observa: “Si los surrealistas enloquecen con las aventuras de Fantomâs [descendiente de Rocambole] es porque en ella reconocen la feria de la gratuidad descabellada, en la cual no se reconoce ya a la sociedad como ámbito de un orden que se ve socavado y debe ser reconstruido, sino como ámbito abierto e irresponsable de una combinatoria de funciones sin objeto”. Cf. Eco, Umberto: *El superhombre de masas*. Barcelona: Lumen, 1995, p. 23.

⁵² Cf. “Dos razones” en *La narración-objeto*, ed. cit., p. 161.

⁵³ Recordemos la teoría saeriana sobre la novela: “En las principales obras de la narrativa occidental del XX la principal propuesta formal es rechazar lo habitualmente considerado como novelístico y novelesco, integrando por el contrario a la dimensión de la novela todo aquello que el academicismo determina de antemano como *no novelable*.” (*El concepto de ficción*, ed. cit., p. 130)

“bajas” en una relación sin jerarquías, la parodia posmodernista opera a través de un doble juego de seducción y traición, de integración y desmantelamiento de las formas⁵⁴: a un tiempo *deconstructivamente crítica y constructivamente creativa*, en la medida en que permite el señalamiento irónico de la diferencia en el corazón mismo de la semejanza, en la medida en que opera como una “repetición con distanciamiento crítico”⁵⁵, la parodia posmodernista trabaja *dentro* de las convenciones *para* subvertirlas, con lo que finalmente muestra que toda representación es representación ideológica heredada del pasado y *descubre* la política de la representación.⁵⁶ Es esta orientación al desenmascaramiento y a la resistencia política, a la subversión irónica de lo heredado en la convención (en el sentido de Eco: como una vuelta con ironía, sin ingenuidad, a los géneros que ponen en primer plano la posibilidad de la intriga), lo que vuelve a la parodia postmoderna una categoría no del todo provechosa, o no del todo pertinente, para pensar a la literatura de Aira según su propia lógica. Pero no sólo la parodia postmoderna. También resulta poco provechosa la noción de uso de los géneros menores cuando éste se concibe desde los valores de una modernidad signada por la negatividad: cuando la operación se concibe —como lo muestran, por ejemplo, los intelectuales nucleados en torno a la revista *Punto de Vista*— como un trabajo *con y contra el modelo* legitimado por la tensión que la operación literaria sostenga en la combinato-

⁵⁴ Cf. Amar Sánchez, Ana María: *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000, pp. 11-44.

⁵⁵ Cf. Hutcheon, Linda: *A poetics of postmodernism*, ed. cit., p. 126.

⁵⁶ La parodia postmoderna, dice Hutcheon, es a un tiempo *deconstructivamente crítica y constructivamente creativa*: por medio de un doble proceso de instalación e ironización (la parodia siempre trabaja dentro de las convenciones para subvertirlas), la parodia señala de qué modo las representaciones actuales provienen del pasado y qué consecuencias ideológicas derivan de esa continuidad y esa diferencia (*The politics of Postmodernism*. London/New York: Routledge, 1993, p. 93). Lejos de significar una simple ruptura con el pasado, la ironía marca la diferencia pero el eco intertextual afirma la conexión con el pasado (*A poetics of postmodernism*, ed. cit., 125). La parodia a la vez legitima y subvierte lo que parodia (*The politics of postmodernism*, ed. cit., p. 101), y aparece así como el modo específico con que lo “ex-céntrico” (los artistas gays, negros, feministas) *responden*, crítica y creativamente, a la ideología dominante (la cultura predominantemente blanca, heterosexual, masculina) en la que se encuentran. La parodia *muestra* que toda representación es política y al hacerlo *descubre* la política que trabaja en la representación, la retórica propiamente política. (*The politics of postmodernism*, ed. cit., p. 103).

ria⁵⁷; o, como lo precisa el mismo Saer cuando reflexiona sobre su incursión en el policial y en la novela de aventuras, cuando ese uso se entiende como un desvío de los fines habituales de las pautas estructurales genéricas “para insuflarles una nueva vida en un contexto diferente”.⁵⁸

⁵⁷ Es interesante, en este sentido, la diferencia que establece Sarlo entre la tensión de la mezcla en la vanguardia clásica y la mezcla indiferente del posmodernismo. Dice: “Las vanguardias (que hoy pueden ser vistas como nuestro clasicismo) mantuvieron relaciones atentas y siempre problemáticas con al tecnificación de la cultura y el público que emergía de los nuevos procesos comunicativos: del rechazo más radical, en el que Adorno es un emblema, hasta las fantasías de ocupación estética de los nuevos espacios o los programas de recomunicación entre niveles culturales diferentes (en el caso de la Argentina, por ejemplo, la tensión ineliminable en grandes escritores entre populismo cultural y forma vanguardia). Esta comunicación conflictiva de fragmentos culturales de distinto anclaje social fue uno de los impulsos del arte del siglo xx, que trabajó con el maquinismo y el folklore, con lo popular urbano y la abstracción intelectual, con el deseo fuerte de capturar la subjetividad y el distanciamiento. Pero en su momento clásico, el siglo XX no consideró que estos materiales fueran combinables de manera *indiferente*: por el contrario, el debate sobre la legitimidad de una combinatoria estética marcó uno de los puntos más altos de la conciencia artística de las últimas décadas.” (En “¿Arcaicos o marginales?”, art. cit.) Desde esta perspectiva Sarlo lee la narrativa argentina contemporánea desde los años 70: cuando se escribe bajo la sugerencia de otros códigos que no son literarios, desde la poética de los géneros menores - el policial con clave política y literaria (Feinmann, Martini, Tizziani); la novela de aventuras (*El naufragio de las estrellas* de Belgrano Rawson)- “se conservan –dice Sarlo- los signos, puestos casi en evidencia, de que el autor no es un naif, de que no trabaja *en* el género sino *sobre él*” y en esto reside para Sarlo la “legitimidad” del uso. (Cf. “Literatura y política”, art. cit.). En este sentido resulta interesante remitirnos a la lectura que María Teresa Gramuglio hace de *La perla del emperador* de Guebel. Postula Gramuglio en “Genealogía de lo nuevo” (art. cit.): si bien el signo distintivo de *La perla* está dado por el modo en que recurre a las seducciones y prodigios de la narración, sería un error emparentarla con ese programa de “retorno a la narración” que pareció imponerse como un imperativo de la hora y cuyos resultados más notorios, además de revelarse estéticamente conservadores, tienen un indudable sello mercantil (sin dudas, Gramuglio se está refiriendo a la vuelta posmodernista a la narración, y seguramente a Eco). Si *La perla* excede la complacencia, el estereotipo y la repetición en la que suele desembocar la apelación a los géneros menores, es en la medida en que realiza un trabajo –reflexivamente literario- *con y contra el modelo*: a la vez que recupera la capacidad encantatoria del relato, pone en crisis la idea de trama (inherente al relato de aventuras) reemplazándola por un sistema de transformaciones y desplazamientos que termina por erosionar y rarificar hasta la extinción el ímpetu de la aventura con el que se abre. Y en este trabajo de *subversión* del género, desde dentro de sus mismos parámetros, reside, para Gramuglio, el valor del rumbo que abre *La perla del emperador*.

⁵⁸ Escribe Saer: “Digamos que sin ser una epopeya ni una novela de aventuras, *Las nubes* introduce ciertas pautas estructurales de ambos géneros, desviándolas de sus fines habituales, para tratar de insuflarles una nueva vida en un contexto diferente. Este último aspecto es otro rasgo en común que esta novela tiene con *La pesquisa*, donde intenté realizar una apropiación semejante con la novela policial” (En *La narración objeto*, ed. cit., p. 164.) No quisiera dejar de señalar, sin embargo, que la operación literaria de Saer en *La Pesquisa* excede el solo trabajo del desvío (el trabajo, por ejemplo, de poner en escena la imposibilidad de dar con la solución verdadera). Porque en el policial de Saer, como en el de Borges, el problema no es el de dar –o no dar- con la solución verdadera sino el de dar con la solución *mejor*: la más elegante, la más *verosímil*. En este sentido, y como siguiendo la técnica que Borges entrevió en Ellery Queen –proponer una explicación interesante; dejar entrever una solución hermosísima de la que se enamora el lector; refutarla y descubrir una tercera que es la correcta (*Textos cautivos*, ed. cit., p. 40)- la novela ofrece, después de la solución de Morvan y antes de la inteligentísima de Tomatis, una segunda solución de la que “nos enamoramos”, no por las explicaciones psicoanalíticas en las que abun-

La lógica airiana del relato, que es una lógica de la afirmación, excluye todo mecanismo de negatividad, esto es, todo mecanismo que obligue a la lectura a ir “hacia atrás” por el camino de una reconstrucción del sentido (en este caso, el camino de la ironía o del trabajo “contra” los sentidos depositados en las pautas estructurales de los géneros). Dice Aira a propósito del uso que hace Copi de los estereotipos: “Respecto del uso de la lengua estereotipada, Copi cree en esa lengua, no la usa como parodia. La usa, simplemente. En Copi no se trata nunca de la vertical del sentido sino de la horizontal del funcionamiento”.(Copi, 68)⁵⁹ El uso de los géneros en la literatura de Aira debe entenderse, en primer lugar, en este sentido: según la horizontal del funcionamiento, como un uso instrumental, afirmativo (en el sentido más inmediato del término), donde las formas genéricas funcionan sólo en su calidad de herramientas para dar continuidad al relato.

Pero la operación puede entenderse, a su vez, en un segundo sentido. Decíamos en la introducción que en Aira el relato es, siempre y formalmente, *lo que había estado antes*. Como lo sugiere para Copi, una suerte de procedimiento básico, primordial, que debe preceder a la emergencia de cualquier resultado artístico y traducir, antes que nada, una "rigurosa ética de la invención". Pues bien, es esta anterioridad formal del relato puro lo que da la pauta del uso de los géneros: porque más que de un uso y abuso de *las formas* (el melodrama, el folletín, por ejemplo) se trata allí de una conexión con lo que podríamos llamar el *elemento formal* del género -*lo melodramático, lo folletinesco*- en el que la literatura de Aira encuentra el impulso primigenio con el que hacer ir la narración hacia delante. Un *elemento formal*: como una partícula en estado de

da sino por la imagen –tan saeriana- del hombre que permanece ajeno a sí mismo, del hombre que *no se reconoce*. La segunda solución, a la que volvemos después del final, es sin duda la más *poética*: la que, guardando una mayor relación de necesidad con el universo narrativo de Saer, se revela por lo tanto la más *verosímil, saerianamente verosímil*.

⁵⁹ También puede leerse en el reportaje de *La muela del juicio*: “...Y es ese concepto nefasto que se ha introducido en la enseñanza de la literatura, la parodia, eso es una fatalidad... Cuando uno entra por ese lado, ya todo es parodia, nunca más va a poder ver la literatura del derecho, va a ver el revés de la trama. Y eso es irresistible...”. Cf. Dalmaroni, Miguel y Esteban López Brusa: art. cit., p. 9.

génesis y de mutación, como un rasgo o una serie de rasgos *antes* de cristalizar, y de agotarse, en el acabamiento de una forma.⁶⁰ Es ese elemento formal el que funciona como *elemento genealógico* del relato. En el sentido deleuziano, nietzscheano, del término: como origen del relato, pero también como diferencia o distancia en el origen.⁶¹ Esto, según un doble movimiento: por un lado, el elemento formal del género es el elemento positivo de creación, es lo que *pone a actuar* el relato; por otro, ese elemento se constituye -formalmente, en el relato- como un elemento diferencial en el origen, una diferencia o un desdoblamiento que siempre se lee con retardo y en la que el relato encuentra el impulso para continuar, proliferar, multiplicarse: repetirse. Como se ve, hemos necesitado dejar atrás la noción de género literario como -para decirlo con Todorov- “codificación históricamente constatada de propiedades discursivas”⁶² para desplazarnos a lo que Derrida señala como el concepto más general, o etimológico, de género: “el rasgo o el predicado mínimo que lo constituye permanentemente a través de toda la variedad de sus tipos y todos los regímenes de su historia”: “La ley del género -dice Derrida- rige también, tan paradójicamente, tan imposiblemente, lo que consigo lleva el género en el engendramiento, las generaciones, la genea-

⁶⁰ *Lo formal*, en el sentido en que Aira lo precisa para la novela de Arlt: como lo que antecede al acabamiento de la forma. Dice Aira: “Suele decirse ‘Arlt, nuestro Flaubert’. Creo que la aproximación es inepta, y no sólo por el abismo que hay entre un escritor maduro y burgués, y el adolescente visionario que fue Arlt. Flaubert se agota en la forma, Arlt nunca llega a la forma, se termina en lo formal”. (“Arlt”, p. 63) Todo el ensayo sobre Arlt, toda la teoría sobre la genealogía del monstruo arltiano, se construye sobre esta tensión entre la forma y lo formal. Entre paréntesis, puede decirse en este sentido que lo formal *es el monstruo*, en la medida en que lo monstruoso siempre se define en Aira en función de una anterioridad al acabamiento de la forma que determina la mutación continua de las formas: piénsese en los fetos prematuros de *El Bautismo* y la *La costurera y el viento*.

⁶¹ Trasladamos aquí la noción de genealogía en el doble sentido en que la precisa Deleuze en relación con la genealogía de los valores en Nietzsche: “Genealogía quiere decir a la vez valor del origen y origen de los valores. Genealogía se opone tanto al carácter absoluto de los valores como a su carácter relativo o utilitario. Genealogía significa el elemento diferencial de los valores de los que se desprende su propio valor. Genealogía quiere decir pues origen o nacimiento, pero también diferencia o distancia en el origen”. Cf. Deleuze, Gilles: *Nietzsche y la filosofía*, ed. cit., p. 9.

⁶² Todorov, Tzvetan: “El origen de los géneros”, art. cit., p. 39.

logía y la degeneración. En la misma palabra *género* se puede oír la resonancia de *genos* como nacimiento, como poder generoso de engendramiento o de generación".⁶³

Precisamente, porque se conecta con el elemento formal del género como elemento genético del relato, la literatura de Aira articula una relación singular entre *uso de géneros* y *generación del relato*. Y en un nivel de abstracción mayor: porque se conecta con "formas primordiales" del relato, la literatura de Aira convierte al *nacimiento de la ficción*, a la *genealogía del relato*, en la aventura fundamental de la narración.

Ya el *Moreira*, en la génesis de su literatura, muestra esta articulación entre género y genealogía del relato. Poniendo a funcionar la lógica del relato popular que extrae del folletín de Gutiérrez -la lógica de la proliferación de las *versiones* orales que, más allá de la muerte, hacen pervivir al héroe-, el *Moreira* de Aira se instala en la *génesis del relato*.⁶⁴ Desde el primer fragmento, el relato gira en torno al "avcinamiento de la fábula", del cuento, de "la historia del célebre Juan Moreira". Julián Andrade, "el condenado a hablar" (p.9) *habla*, y entonces, *de la pampa nace la ficción*. Pharo, la vaca y los ratones "eran todo oídos" (p.13). Y si Julián es el condenado a hablar es precisamente porque de lo que se trata en la novela de Aira es de su *versión*. La pregunta que dispara y organiza el relato es la que Paspártú le postula a Julián Andrade: "¿Estuvo presente Julián Andrade en los *minutos finales* del célebre Moreira?" (p.42). Según el relato de Gutiérrez, Julián acompañó al héroe hasta el final; aunque más bien habría que decir *casi*, porque una vez que

⁶³ Derrida, Jacques: "La ley del género", traducción de Ariel Schettini, mimeo, p. 6, 18. Texto original: "La loi du genre" en *Glyph*, 7, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980.

⁶⁴ El folletín mismo de Gutiérrez, se sabe, trabaja y se estructura en torno a la versión: muerto el protagonista, instalado ya en pleno campo de la leyenda y del mito, el texto no puede cerrarse sino con dos cartas finales que vuelven a rectificar, a ampliar, a hacer variar el mito de Juan Moreira como otras tantas versiones. Como todos los demás textos que retoman el relato, el *Moreira* de Aira, dice Ludmer, trabaja con dos segmentos definitivos: la muerte -el momento de la verdad literaria, política y psicoanalítica- y el legado. (Cf. Ludmer, Josefina: *El cuerpo del delito*, ed. cit., pp. 240-245.) En otro sentido diremos aquí que, estructurándose en torno a la versión, el *Moreira* de Aira trabaja con la génesis del relato.

Moreira había conquistado el patio y se disponía a todo, Julián -herido por la partida- es retirado de la pelea y llevado adentro “completamente postrado” (*Juan Moreira*, pp.231-232): no ve, entonces, la escena final ni el cuerpo muerto de Juan Moreira; va, unos días después, directamente al cementerio. La perspectiva del relato de Aira, siendo la de Julián, es entonces la de aquel que *no vio la muerte de Moreira*. El relato, en este sentido, se detiene unos segundos antes que el folletín de Gutiérrez, antes de la desaparición del testigo que podría contar la muerte. Vuelto el relato hacia atrás, Julián cuenta -como un delegado del testimonio, la apoteosis del héroe (“los que lo vimos nunca podremos olvidarlo”, p. 72) y todo *se da vuelta* en el final. Si el relato se constituyó, como lo hace el mito popular cada vez que se repite, enmarcado por el advenimiento de la muerte (“La muerte se aproximaba rápido”, p.48), la muerte ahora alcanza a todo lo que encuentra y Moreira, vuelto ahora un “rey de las metamorfosis”, se vuelve literalmente *mortal e inmortal* al mismo tiempo. El mito popular se vuelve a contar desde el punto de vista imposible del no-testigo: en esa diferencia originaria, la muerte se multiplica al infinito y el relato prolifera en la versión de las versiones, aquella que asegura la supervivencia y el eterno retorno del héroe, el nacimiento del Mito.⁶⁵

La génesis del relato, y su relación con el género, es también, y fundamentalmente, la aventura darwinista de *La liebre*. En un segundo sentido:

⁶⁵ Como se ve, en Aira el recurso a lo popular funciona, como en Copi, en la medida en que su lógica -aquí la lógica de la versión- asegure la supervivencia y la continuación del relato. Véase, ahora en extensión, la cita de Aira a la que aludimos más arriba: “La resurrección es un efecto dependiente de la *continuación*, ese elemento característico de las obras populares o infantiles, en las que se apoya siempre Copi. La muerte es importante para darle peso a la trama; pero impide la continuación; nada lo impide más. El relato popular maneja como puede esta contradicción. Por ejemplo transformando la muerte en *amenaza de muerte*... Igual que en el relato popular, en Copi la muerte no es el resultado del total de la vida, sino de una necesidad ocasional de la trama. Cuando el relato popular pone en juego la vida del héroe, la muerte se hace imposible. De ahí la supervivencia perenne de los héroes; y los superpoderes, que al fin de cuentas son la verosimilización más económica de una ley estructural del género. La recurrencia de Copi al arte popular o masivo no tiene nada de moda o gusto por lo bajo: es su modo, que no tiene parangón en la literatura contemporánea, de plantear la dialéctica de la muerte.” (*Copi*, pp. 115-116)

La cuestión del género literario –prosigue Derrida- no es una cuestión formal: atraviesa de parte a parte el motivo de la ley en general, de la generación, en sentido natural y simbólico, del nacimiento, en sentido natural y simbólico, de la diferencia generacional, de la diferencia sexual entre el género masculino y el género femenino, de una relación sin relación entre los dos, de una identidad y de una diferencia entre femenino y masculino.⁶⁶

Precisamente, en el momento en que reencuentra sus orígenes, Clarke se encuentra con la *diferencia entre los géneros* (la separación hombres/mujeres) y con la *genealogía del relato*: el trazado de la diferencia que operan las mujeres -la separación de lo imaginario y de lo real, de lo que se reproduce y de lo que es único-, eso, dice Juana Pitiley, es lo que hace posible el amor, la aventura, el saber (p.244), es decir, la novela sentimental, el relato exótico, el viaje naturalista. Producido por la diferencia en el origen, el relato es al mismo tiempo lo que se reproduce en la multiplicación de perspectivas, lo que prolifera en la versión.

Pero no se trata sólo de la explicación de Juana Pitiley: el género funciona también en otro sentido y *La liebre* liga de un modo más radical *genealogía del relato y perspectiva femenina, generación y género*. No sólo se revela en el final que las mujeres habían estado *detrás* de la trama, tejiendo el relato y haciéndole creer a los hombres que actuaban por propia iniciativa, sino que a su vez, a lo largo de la novela, son las mujeres -la Viuda, Juana, Iñuy- las que se *adelantan* en cada tramo de la acción y también las que cada vez empujan la acción hacia adelante. Como si dijéramos, en *La liebre* las mujeres son la *intriga* misma: el fraude, el disimulo, la trama, pero también el impulso de la curiosidad, el impulso novelesco, la fascinación de la imagen:

Era Juana Pitiley: lo supo aunque nunca antes la había visto. Estaba desnuda, cubierta de pies a cabeza de sal seca que resplandecía al sol como polvillo de diamante. Pese a sus años, que no debían ser menos de sesenta, era una mujer hermosa e imponente, tan alta que los indios frente a ella parecían enanitos bizcos. Estaba muy quieta. Algo trágico o indiferente, pero en todo caso sublime, había en su inmovilidad. Clarke no podía apartar la vista de ella, ni moverse. Una fascinación inexplicable lo ataba a esa visión. Le pareció que ella alzaba los párpados centelleantes de cristales de sal y lo miraba. (p. 88).

⁶⁶ Cf. Derrida, Jacques: Art. cit., p. 18.

-Esa es la Viuda de Rondeau... Instantáneamente los ojos se les transformaron en telescopios... Era una visión de un encanto sin igual. Esa mujer, cuya existencia misma ignoraba un mes atrás, en tan breve lapso se había vuelto parte de su imaginación. ¿Y si fuera de verdad la media hermana de Gauna? Lo miró de soslayo: el gaucho estaba en suspenso, contenía el resuello, se le iban los ojos. No había odio en su mirada, ni siquiera codicia, sólo una pura sed de aventura y conocimiento que lo embellecía, feo como era." (p. 186)⁶⁷

⁶⁷ Nuestra incursión en el problema del género sexual es indirecta. Excede los límites de este trabajo el referirnos a la vastísima bibliografía teórica sobre el tema; sólo diremos que partimos del presupuesto, por cierto ampliamente extendido, de la categoría de género sexual entendida no como una esencia biológica o natural sino como una construcción cultural, histórica, social y discursiva. Aquí nos interesa la específica distribución textual que la novelística de Aira hace de la perspectiva genérica, desde el punto de vista del desarrollo del relato.

En este aspecto, el trabajo de Nora Domínguez "De dónde vienen los niños. Las aventuras maternas de César Aira" (en *Las representaciones literarias de la maternidad en la literatura argentina*. Tesis Doctoral, mimeo.) es fundamental para entender la cuestión del género en la literatura de Aira. Domínguez lee aquí el sistema narrativo de Aira a través de las distintas representaciones de la maternidad y según los diversos modos de funcionamiento del engranaje madre-hijo: las madres son en Aira la materia de la ficción y en sus distintas configuraciones devienen la ficción de la materia, el modelo mismo de la transformación inherente al relato y el enclave de lo novelesco puro. Para nuestros propósitos, la investigación de Domínguez interesa, directamente, por el modo en que contribuye a iluminar la relación entre maternidad y genealogía del relato; indirecta pero fundamentalmente, por el modo en que demuestra que, si bien revela los artificios que se depositaron sobre los datos biológicos del género, la potencia de la ficción airiana reside no tanto en una capacidad para borrar la asimetría inscrita en la diferencia sexual —según esa hipótesis tan transitada de la narrativa de Aira como disolución de las diferencias— sino antes bien en la exasperación de las fábulas más arcaicas que la incitaron y la incitan: aunque juegue con sus posibilidades, sostiene Domínguez, Aira insiste en los repartos de género como lugares de partida y de transformación: no hay un más allá del género para las madres sino el campo abierto de un más allá siempre femenino.

La relación entre género y genealogía del relato que observamos en *La liebre* también puede observarse en los relatos con los que la novela hace serie: los de la pampa y los del ciclo legibreriano. Por una parte, si en el primer capítulo de *Ema* hay un atisbo de novela en el cálculo melancólico de Duval cuando "dejaba vagar la fantasía por las grandiosas multiplicaciones de la reproducción", y si la "fábula" de Espina se asienta en la reproducción del dinero, el relato avanza y se vuelve *aventura* cuando, en medio de cifras impresionantes (20000 hectáreas, 2000, 40000 faisanuchos, 400 años), se precipita en una *potencia femenina de transformación*: el experimento genético de la multiplicación y la reproducción artificial es la fuga creadora de Ema en el desierto. También en *El vestido rosa* el relato se cuenta desde una "perspectiva femenina": como bien lo ha observado Silvana Daszuk, la escena fundante del relato y la escena a la que vuelve es una escena familiar y doméstica protagonizada por mujeres, y es la mirada "femenina" de Asís lanzada a través del género (rosa) la que permite el acceso a las leyes que regulan la comprensión de la realidad. (Cf. Daszuk, Silvana: "Frontera, héroe y diferencia: recorridos por la pampa" en Domínguez, Nora y Carmen Perilli: *Fábulas del género*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998) Por otra parte, las tres novelas del ciclo legibreriano, que se conforman en torno a los nacimientos, la genealogía y los experimentos genéticos, apelan ostentosamente a los géneros menores y ponen en escena el pasaje entre los géneros (hombres/mujeres). Los relatos que Martín va soñando o encarnando en *Embalse* constituyen el marco de las réplicas y los travestis, de las transformaciones de una mujer en hombre o de gallinas en peces y de la misma transformación heroica de Martín en el "hombre" que "ya era". *La guerra de los gimnasios*, que es la guerra de los sexos (su mutua transformación), de golpe se instala en ese "reino encantado de los aparatos" cuya rutina es para Ferdie la solución al "drama de las historias" envueltas en la condena de "ser un hombre". Si el "drama de la historia" es, para Martín y para Ferdie, volverse un "hombre de verdad", se tratará para ambos de salir de los relatos de la infancia —para Martín, el

Y si en el final se revela que la diferencia genérica -esto es, la perspectiva y la iniciativa femenina- había estado impulsando el relato hacia adelante, también se descubre con retardo el género que había estado dando forma a la aventura. Porque así como Clarke se encuentra de golpe, y sin haberlo buscado, con su origen y su amor de juventud, así los lectores nos encontramos de golpe en el final y contra toda expectativa con una forma genérica que nos hace volver hacia atrás en el relato. El relato romántico que hace Clarke del episodio del glaciar, recortado nítidamente en el texto y enunciado en primera persona como el recuerdo de un pasado remoto, no nos hace esperar el reencuentro final. Si los géneros son esencialmente *instituciones* literarias, o contratos sociales que, asegurando su recepción apropiada a través de indicaciones y señales, fundan una expectativa⁶⁸, aquí la novela familiar -esa forma “elemental” o “básica” de relato- y el género del romance -ese equivalente “femenino” de la aventura⁶⁹- se descubren con retardo como formas primordiales en el origen del relato. (Como lo veíamos en el capítulo anterior, este retardo es estructural en la novela: como la liebre que salta donde menos se la espera y que se escapa allí donde se cree atraparla, las formas y el sentido siempre están en otra parte. El encuentro con el género y el encuentro con el desdoblamiento de la frase nos hacen *volver a leer*. El encuentro con la diferencia en cada una de sus formas -diferencia genérica, diferencia del sentido- traslada el tema de la repetición a la lectura: *redobla la lectura*.)⁷⁰

cuento del bosque encantado y el cuento de terror; para Ferdie, el cuento infantil con la madre-liebre que todavía está instalado en su casa- y encarnar, en cada caso, la aventura o el amor.

⁶⁸ Cf. Jameson, Fredric: *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid: Visor, 1989, p. 86.

⁶⁹ Cawelti, John: *Adventure, Mystery and Romance*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1977, p.41.

⁷⁰ La novela no deja de señalar este redoblamiento de la lectura: “¿Va entendiendo la trama?”, le pregunta Gauna. “Entiendo perfectamente -contesta Clarke. Aunque, si esto fuera una novela, me tomaría el trabajo de releer atentamente el último párrafo.” (p. 146).

La relación que la literatura de Aira establece entre género y genealogía del relato podría, entonces, formularse del siguiente modo: el relato comienza, o, mejor, ya había comenzado, allí donde una diferencia genérica había tenido lugar: un vacío originario en el género (esa diferencia originaria en la versión popular), una diferencia entre los géneros (hombres/mujeres), o una diferencia entre las convenciones genéricas que marchan a la par (aventura/romance y novela familiar). Siempre, una diferencia originaria que, descubierta con retardo, es lo que había estado dando impulso al relato hacia adelante.

II. 2. *Literalidad, catástrofe, imagen: La prueba*

La prueba (1992), en este sentido, es ejemplar. La brevedad y la velocidad que Aira le imprime a la narración, pero fundamentalmente la radicalidad con la que comunica la *forma de la aventura* —como lo veremos enseguida, su delimitación tajante, su precipitación en el presente, su fatalismo— convierten a la novela en un ejemplo superior del modo en que la conexión con el elemento formal del género (lo melodramático en este caso) implica, antes que un uso y desmantelamiento de las formas, un *inmediato* pasaje hacia lo novelesco.

Para empezar, puede decirse que el tópico del amor-pasión traducido en el clisé que dice “el amor lo puede y lo exige todo” funda la narración. Toda *La Prueba* se construye sobre esta fuerza y esta exigencia del clisé que, en tanto lugar común o forma hecha del lenguaje, se impone como un mandato social y exige, para constituirse, de la creencia más inmediata, más irreflexiva, más absoluta: precisamente, “creer en el amor”. Así, por lo menos, el narrador traduce la convicción de la multitud aterrorizada (“El amor siempre podía más”, p. 82) y así esta convicción —esta creencia— se hace en el final clisé discursivo: “... Y las dos juntas se arrojaban sobre el vidrio del ángulo que daba a la calle... con la fuerza impune del amor...”(p. 87). Sólo que *La Prueba*

acata la exigencia del clisé *probando* todo lo que puede el amor al mejor “estilo melodrama”: así, el carácter hiperbólico de la situación, el gusto por lo horroroso y lo truculento (asesinatos brutales, decapitaciones, “baños de sangre”); la fraseología grandilocuente que le imprime a lo banal y a lo cotidiano la pasión de un conflicto grandioso: “Este supermercado ha sido tomado por el Comando del Amor. Si colaboran, no habrá muchos heridos o muertos. Algunos sí habrá, porque el Amor es exigente. La cantidad depende de ustedes...Recuerden que todo lo que suceda aquí, será *por amor*” (p. 74). En suma, el escándalo del melodrama que proclama el deseo en voz alta y que sugiere que lo impresionante, lo dramático que asombra, encarna de modo ejemplar en un recurso omnipresente a la *expresión*.⁷¹

Pero si *La Prueba* es ejemplar en lo que hace a la singular relación que la narrativa de Aira entabla entre géneros y genealogía del relato, es porque la lógica que rige en la *literalización melodramática del lugar común sentimental* (el tomar el clisé al pie de la letra y explotarlo con fuerza melodramática “hasta sus últimas consecuencias”) excede el régimen de negatividad (desenmascaramiento o desmantelamiento de los formatos genéricos) para operar en cambio según una particular lógica del pliegue que, en otro sentido, convierte a *la novela en génesis de lo novelesco*.

Para captar esa lógica, debe observarse en principio que la estructura básica de *La Prueba* es la de la desarticulación entre dos órdenes entre sí heterogéneos. De un lado, lo que la novela llama el *mundo de las explicaciones*. Es el orden del reconocimiento de las identidades y de los papeles codificados, el de las preguntas y respuestas, el de la nominación y comprensión, el de los mundos antagónicos e invertidos: el punto de vista que provee los lugares comunes y los códigos según los cuales Marcia va interpretando la historia que protagoniza. Del otro, el *mundo del amor*. Es el orden de la acción pura y la decisión inmediata, el de la creencia, el de la transformación súbi-

⁷¹ Cf. Brooks, Peter: *op. cit.*, pp. 24-55.

ta e incesante: el punto de vista que instauran, revolucionándolo todo, Mao y Lenin. Signo de la heterogeneidad entre estos dos mundos es su *irreductibilidad* en la mutua implicación: las explicaciones son siempre desmesuradas -excesivas o insuficientes, pero siempre heterogéneas- en relación con el amor. Sólo que tanto la distinción entre estos dos órdenes como el establecimiento entre ambos de una relación de inconmensurabilidad es justamente *lo que Mao explica* (p.62) según una explicación por completo diferente de las explicaciones que Marcia puede prever o imaginar. Es decir, esto es justamente lo que *la novela explica desde el punto de vista del amor* tal como lo instauran Mao y Lenin, como un régimen de precipitaciones y de urgencias irreductible a cualquier (previa) explicación. Inmediato e irreductible, el amor es en *La Prueba* lo *inexplicado* y al mismo tiempo aquello que pone *en acto* a la explicación.

Esta torsión (cuya centralidad, desde el punto de vista del desarrollo del relato, se pone de manifiesto en la centralidad de la conversación-explicación que tiene lugar en la novela al modo de un paréntesis y un punto de inflexión) constituye el pliegue de la explicación y del amor. Pero no sólo porque Mao lo enuncie, sino porque *formalmente* “la fuerza del amor” –ese clisé en cuyo mandato y en cuya exigencia se cimenta toda *la prueba*- se envuelve en un pliegue del relato, como el “vacío novelesco” del que surge todo. *Mientras* transcurre la explicación de Mao, mejor aun, *antes* de que la explicación llegue a su término (y el “mientras tanto” y el “antes que” son fundamentales para dar cuenta de la simultaneidad y divergencia de las series temporales: la velocidad del relato), “la fuerza del amor” *ya* ha obrado en la forma del deslumbramiento; antes de que dé “prueba” de su existencia, el amor *ya* había obrado en la forma de la revelación: Marcia *ya* había descubierto la belleza y lo distinto en los rostros de Mao y Lenin y, sin saber por qué, *sin explicárselo*, *ya* le había dado crédito a la existencia de la prueba. Formalmente, “la fuerza del amor” es, en *La prueba*, lo que *había actuado* antes, *lo que pasó* en el pasado absoluto del relato. Y

en virtud de este anacronismo, es entonces el *punto de inflexión del relato*: su elemento genético (“un nacimiento del mundo” y un “impulso novelesco”) y su potencia de variación.⁷²

Por esto el estilo del amor -y también el estilo del relato- es el de la *catástrofe*: una “historia completa e irrevocable” en la que se envuelve la transformación más absoluta.⁷³ La literalización del lugar común -el lugar en el que “la fuerza del amor” alcanza su máxima expresión y se *realiza*- coincide, en *La prueba*, con el lugar de una catástrofe que se cuenta con la espectacularidad y la intensidad propias de un final melodramático. El espacio se hace pequeño (la escena se reduce a los límites del supermercado), el tiempo se acelera (“¿Cinco minutos en total, desde que irrumpieron en el supermercado? ¡Y cuántas cosas habían pasado!”), todo se colma, se hace compacto y, como en Copi, “la posibilidad se pega al acto”: todo lo que es posible hacer, los personajes lo hacen, y basta imaginarse un posible desarrollo de la novela para que ya esté sucediendo. Es el Aira niño, extremista, melodramático.⁷⁴

Elemento genético del relato, “la fuerza del amor” es también su potencia de variación, su elemento diferencial. El relato empieza y ya todo había sido transformado por la brutalidad del amor: *lo otro* (“ya no eran como antes emblemas de una belleza o de una felicidad, sino *de otras*”, p. 15), en su forma más absoluta y más salvaje, *ya* había actuado. Y cuando vuelve a actuar lo hace, otra vez, *dos veces*, como una diferencia última que deslumbra:

⁷² Para los dos aspectos que definen al punto de inflexión -al pliegue- como elemento genético y potencia de variación, cf. Deleuze, G.: *El pliegue*, ed. cit., esp. Parte Primera: “El pliegue”, pp.11-55.

⁷³ “Los cuentos de Copi -dice Aira- son historias completas. Es para subrayar este carácter que culminan en catástrofes y en muerte. Son *lo que pasó* en su dimensión irrevocable... es por eso que son breves.” (*Copi*, p. 45)

⁷⁴ Según Peter Brooks, la retórica enfática y expresionista del melodrama, donde la hipérbole comunica un estado de exaltación, rompe las barreras del principio de realidad. Porque realiza el deseo del modo menos complicado -del modo más infantil-, reivindicando la felicidad de lo integra, el melodrama participa del mundo del sueño donde la distinción querer-poder se vuelve indiscernible. Cf. Brooks, Peter: *op. cit.*, pp.352-353.

Mao era hermosa... Era la chica *más hermosa* que hubiera visto en su vida. Y más todavía que eso... Mao *era mucho, muchísimo más*. Estaba *más allá* de todos los pensamientos que podían formularse sobre la belleza: era como el sol, como la luz" (p. 64, subrayados míos);

Era distinta. *Tan distinta* que hacía pensar en una clase de belleza que pudiera apreciarse en otra civilización: ...lo novelesco. (p. 65, subrayado mío)

“La fuerza del amor” radica, entonces, cuando actúa, en su poder de suscitar y hacer variar *la* diferencia al infinito, como una diferencia última: uno y otro descubrimiento constituyen para Marcia “la cima de la extrañeza”, después de la cual no creía que “pudiera ir más lejos” (pp. 65-66).

Potencia de variación, la potencia del amor coincide con la *potencia de lo imaginario*. La literalización melodramática del lugar común, la catástrofe, coincide con el advenimiento de la imagen: la belleza y lo novelesco en los rostros de Mao y de Lenin. Desde esta perspectiva, la *escena* de *La prueba*, la escena que *es* toda la prueba, cobra toda su dimensión.⁷⁵ Si por una parte la escena funciona en la novela como estereotipo, código, lugar común (las escenas que va siguiendo Marcia como partes de lo que con Barthes podríamos llamar “la historia de amor”), por otra, lo imaginario libera la potencialidad retenida en la escena y la prueba se vuelve *figura de amor* “memorable como una imagen o un cuento”.⁷⁶ La velocidad con la que se precipitan los aconteci-

⁷⁵ Si el punto focal del melodrama es la *escena* en que la virtud, en principio incomprendida y perseguida, es públicamente admirada y reconocida; y si, siendo un *drama de reconocimiento*, la acción descomunal conviene justamente para dar una representación visual de los signos de la virtud, la catástrofe final de *La prueba* es sin duda una “escena”, un “acting out” físico de la crueldad que *prueba*, esto es, hace reconocer públicamente, precisamente, la “fuerza impune del amor”. Como si dijéramos: *La prueba* literaliza el lugar común del relato sentimental, conjugando en una misma escena los dos rasgos que en el melodrama antagonizan: por un lado, la amenaza y la violencia del mal (“Tiemblen todos!”); por otro, la admiración, el asombro ante lo descomunal de la acción, ante lo “grandioso” que nos asombra, nos golpea y nos convence. Pero más que esto, *La Prueba* lleva la escena al límite de su expresión, allí donde la representación visual de los signos es transmutada en la ocurrencia de la imagen: la “fuerza del amor” se realiza -se “revela”- en la ocurrencia de la *imagen*.

⁷⁶ La *historia de amor* es la que ordena los “episodios amorosos”, la que le otorga una causalidad, una finalidad, e inclusive una moral. La *historia de amor* es la esclava del gran Otro narrativo, de la opinión general que desprecia toda fuerza excesiva y quiere que el sujeto reduzca por sí mismo el gran resplandor imaginario que lo atraviesa sin orden y sin fin. (Barthes, Roland: *Fragments de un discurso amoroso*. Mé-

mientos pero también y fundamentalmente la velocidad con la que empiezan a cruzarse las series temporales (la urgencia con la que habla Mao mientras Marcia va descubriendo los signos en los rostros) es tal, que el tiempo se desvanece ("era una transformación detenida y vertiginosa a la vez", p. 66) y la escena de las escenas que es la catástrofe se vuelve Imagen, perentoria y experimentada como una fuerza⁷⁷:

[...] lo que surgía de [el clamor], más que los ¡Asesina!, ¡Bestia!, eran los ¡No mires! Todos se lo pedían a todos. Era la segunda parte de lo soñado: el miedo a soñar. O a recordar, que es lo mismo. (p. 84)

Dos rasgos definen aquí la estructura de la imagen: la *repetición* en la que se constituye y la *fascinación* que ejerce. Si la belleza que Marcia descubre en el rostro de Mao es "la cima de la extrañeza", una diferencia en sí, es precisamente porque su estructura es la de la diferencia que retorna, la de la imagen que *vuelve*:

Ya antes, *dos veces*, había notado algo que no pudo definir. Ahora supo qué era. Comprendió, o formuló con palabras, algo que había comprendido hacía rato, *quizás desde el primer momento*: Mao era hermosa. (p. 63, subrayados míos)

Y la imagen novelesca que descubre en el rostro de Lenin ("Generaciones de reyes incestuosos habrían sido necesarios para llegar a ella, y entonces sería objeto de rencillas dinásticas, guerras, intrigas, raptos, caballeros con extrañas armaduras, castillos en la cima de la extrañeza", p. 65) también ya había actuado antes, dos veces, en la forma de la fascinación. Una vez, cuando el relato fantástico de Mao "...la había transportado, de la fluorescencia plebeya del Pumper, a las sombras

xico: Siglo XXI, 1982, pp. 14-17). Hasta el deslumbramiento y la catástrofe final, Marcia piensa, conjetura, analiza, y busca explicaciones según el orden de "la historia de amor" en la que va reconociendo los "pasos clásicos" del cortejo y en la que clasifica y actúa según historias estereotipadas o "tipos generales" a los que reconoce y con los que se identifica (inocencia/crueldad, víctima/victimario, justicia/injusticia, normal/anormal).

⁷⁷ Cf. Barthes, Roland: *Fragmentos de un discurso amoroso*, ed. cit., p. 154-155: "La imagen es perentoria, tiene siempre la última palabra; ningún conocimiento puede contradecirla, arreglarla, sutillarla. [...] [la imagen es lo que] yo experimento como fuerza. La imagen -como el ejemplo para el obsesivo- es *la cosa misma*."

del sueño atravesadas por esa luz lunar” (p. 52). Otra vez, cuando lo que Mao *va a decirle*, justo y al fin lo importante, despierta en Mao la curiosidad: “Era la magia que ejercían las punks sobre ella: le hacían creer en la renovación del mundo.”(p. 61).

La escena, entonces, cambia de sentido: el espectáculo descomunal ya no es una escena "tipo" –como aquellas con las que Marcia fue explicándose la historia- sino una imagen que se impone con *violencia* inusitada (“Ellas eran la violencia... Ellas mismas eran las escenas”, pp. 27-28) y que prolifera, dividiéndose al *infinito* (“la escena se multiplicó en mil escenas, y cada una de las mil en otras mil”, p. 85). Por esto, cuando la catástrofe se desató, si “a cualquiera le hubiera parecido increíble que dos jovencitas pudieran hacer cosas como cerrar un portón metálico de toneladas de peso, reducir a la docena de fornidos camioneros y changarines que debía de haber en el depósito...”, a Marcia, que ya había pasado *de la explicación a la creencia, de la novela de amor a lo novelesco*, “no le resultaba increíble; al contrario, no habría podido creer otra cosa” (p. 71, subrayado mío).⁷⁸

¿No hay en este pasaje hacia lo novelesco -pasaje que se produce, subrepticia e instantáneamente, allí mismo donde la explicación de Mao llega al límite de su expresión: en el extremo

⁷⁸ La literalización catastrófica del lugar común coincide con el advenimiento de la imagen, que es también el advenimiento de lo femenino y lo brutal. Como en *El Pibe Barulo* de Osvaldo Lamborghini: el punto en el que la condena del estereotipo (“gordo puto”) se hace realidad en el cuerpo, el punto en el que el mal agüero del lugar común empieza a cumplirse como un destino, es también, y *al mismo tiempo*, el punto de la catástrofe familiar: “Así se destruyó la familia, o digamos, ‘se construyó sobre nuevas bases’” (*Novelas y cuentos*, ed. cit., p.266). Pero es también, y al mismo tiempo, el punto en el que el estilo-imagen se impone, como una condena y una desgracia, en el drama familiar. Porque “el deseo sobre tablas, dramatizado en cierto estilo era asesino” y así, “la muerte en pocas horas, acelerada, de un padre, donde la cara-máscara de crema de Barulo y sus cejas depiladas, incidían más que Noel y su violencia, en el derrumbe final del viejo” (*ibidem*, p. 274). “Volcado el planeta por el *otro sexo*”, lo que se impone ahora no es “la cruda verdad” sino la pose y la “delicadeza” -obscena, brutal, asesina- del lenguaje-estereotipo femenino: “una mujer dispuesta a todo” desencadena la precipitación -mortal- de los estereotipos (“[...] Con brazo de hierro me arrastró hasta la pequeña espesura de los matorrales, su virilidad de morada cabeza una vez más se exaltó...”, *ibidem*, p.271). La transformación de las perspectivas -porque el problema ahora residía en “sólo ver un *puto* (lenguaje brutal, arcaico) cuando todo el nuevo arte consistía en una manera distinta de revolver la falda” (*ibidem*, p. 274), esto, y no la simple realidad (que el Pibe Barulo, finalmente, “se hizo puto”) es lo que, finalmente, mata y feminiza: literalmente, lo mata al padre de un disgusto.

de la explicación- mucho de esa capacidad de expansión de las ideas en la que para Blanchot se fundamenta la imaginación balzaciana? ¿No hay allí mucho de ese carácter vertiginoso que alcanza el desarrollo riguroso de la pasión y que no es sino expresión de la fatalidad con la que Balzac concibe la “ley de la necesidad” en la novela? Balzac -dice Blanchot a propósito de la relación entre mundo ficticio y discurso explicativo- encuentra en las ideas generales el principio animador de su obra pero es tal el vigor lógico y la complejidad con que ellas se entrecruzan que alcanzan “una fuerza y una violencia casi inhumanas”, y de un modo tal que “a causa del impulso lógico que les ha dado falta a la lógica perdiéndose en la embriaguez del vértigo”⁷⁹. Vértigo y desenfreno, obsesión que de inmediato se convierte en acción: sin duda, la imaginación de *La Prueba* tiene mucho de esa imaginación balzaciana, que es también, esencialmente, imaginación melodramática. Como el Balzac melodramático, podría decirse, Aira encuentra en la construcción de una historia excesiva y parabólica, cuyo movimiento narrativo característico está dado por la aceleración de la peripecia y la comprensión hiperbólica del tiempo, la más adecuada teatralidad con la que narrar una *historia (de amor) memorable*.⁸⁰

Y es entonces cuando, a impulso de lo melodramático, a impulso de la apropiación de las palabras por la obsesión, el lenguaje desemboca en una progresión de imágenes. Desatada la potencia de lo novelesco, se precipitan los clisés en las últimas veinte páginas de *La prueba*: los clisés melodramáticos, con toda la brutalidad de lo que refieren pero también con toda la brusquedad de su aparición (“silencio de muerte”, “horrible fragor”, “baño de sangre”, “crepitar horrendo

⁷⁹ Cf. Blanchot, Maurice: “El arte de novelar en Balzac” en *Falsos Pasos*. Valencia: Pre-Textos, 1977, pp. 193-194.

⁸⁰ La imaginación melodramática moderna -dice Brooks- tiene que ver con una forma de teatralidad que subyace a los esfuerzos novelísticos de representación: tensada en la búsqueda del drama esencial que yace oculto detrás de la realidad cotidiana, la novela del siglo XIX necesita esta teatralidad -la creación de una historia excesiva, parabólica- para conferir a la vida que cuenta un sentido de memorabilidad y significación. Con el surgimiento de la novela y el melodrama -dice Brooks- aparece en la literatura una nueva categoría a la vez *estética y moral*: lo *interesante*. Cf. Brooks, Peter: *op. cit.*, Cap. I (esp. pp. 13-14 y 20-21) y Cap. IV.

del fuego”); también, los clisés de “afectación” romántico sentimental (“La luz del fuego le daba en la frente, y estaba tan hermosa que daba escalofríos”, p. 80) en los que parece volver la lengua del corazón y la felicidad que, en el comienzo, nos deja entrever la historia de amor que Marcia espera.⁸¹ Pero es tal la necesidad formal con la que los clisés se desencadenan que ni siquiera cuando el contraste entre lo descomunal y lo cotidiano parezca suscitar un efecto irónico (el “horrible fragor del portón”, por ejemplo, sobre la propaganda de puré que transmitían los parlantes, p. 71), ni cuando lo brusco o lo inesperado parezca provocar un efecto cómico (“Un bidonazo le dio en la cabeza, y como estalló allí, carbonizándole el cerebro en una bola de fuego, dejó de gritar”, p. 76), ni siquiera allí los clisés se perciben como un cuerpo extraño a la narración o como un préstamo⁸². Es que no se trata, simplemente, del uso irónico o desviado del clisé sino de una auténtica “danza alucinatoria de imágenes”. Como en la pasión y el vértigo balzacianos: una danza en la que las imágenes se desencadenan “hasta que lo inverosímil ya no puede ser contenido, [y] siguiendo únicamente su propia ley, soberbiamente indiferente a la realidad que describe, llega sin riesgo a las metáforas más conmovedoras.”⁸³ O como en el frenesí y la felicidad de la

⁸¹ Puede recortarse en las primeras páginas de la novela: “Marcia tenía el crepúsculo adelante [...] Entraba a ese reino encantado, que no era ningún lugar, era un momento casual de la tarde. ¿Había llegado ella a él? ¿Él a ella? ¿La había estado esperando? [...] La felicidad de hallarse en un lugar y un momento era así. Tuvo que zigzaguear para pasar por fuera de unos círculos dentro de los cuales reverberaba el secreto. [...] Marcia estaba trémula por el skock ligeramente demorado. El corazón se le salía por la boca. Estaba muda del asombro [...] Tenía algo así como la sombra de una euforia en el corazón [...] Alzó la vista y todas las luces de la avenida brillaron para ella sobre el fondo del negro más compacto [...]” (8-17).

⁸² Cf. Michael Riffaterre: “[el cliché es] una estructura única, porque su contenido léxico se halla ya dispuesto; un marco ya llenado previamente será percibido siempre como un préstamo, siempre en contraste con el contexto al que es incorporado. De ahí derivan dos características esenciales. En primer lugar el cliché presenta una acusada y estable expresividad [...] Un hecho de estilo cuajado no admite, por definición sustituciones léxicas: en consecuencia tiende a apartarse del vocabulario propio del macrocontexto [y] esa discordancia hace que juzguemos que el cliché es afectado, artificial [...] [En segundo lugar] su eficacia como hecho de estilo es orientada [...], actúa como una cita, como una referencia a determinado nivel social, a determinadas manifestaciones de cultura”. En “Función del cliché en la prosa narrativa” en *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona: Seix Barral, 1976, pp. 194-195.

⁸³ Cf. Blanchot, Maurice: “El arte de novelar en Balzac”, art. cit., p. 195.

metamorfosis que determina la insaciable violencia de los *Cantos de Maldoror*: una alegría explosiva de instantes de acción que acelera y multiplica la marcha de las metáforas como una película a la que se le quitaran todos las formas intermedias.⁸⁴ Es con esta urgencia e inmediatez propias de la metamorfosis que la literatura de Aira transmuta las formas del melodrama en impulso melodramático. La literatura de Aira, decíamos, opera por extracción de rasgos formales y no por inversión o parodia de las formas: transforma *lo melodramático* -lo pasional, lo espectacular, lo hiperbólico, lo absoluto de la perspectiva- en el impulso novelesco *con* el cual contar, precisamente, el punto de torsión de la novela: la fuga de contornos, el pasaje entre las series, las metamorfosis incesantes. Porque allí donde la muchedumbre (“la conciencia colectiva”, p. 82) se encuentra y se reconoce en el clisé llevado a su máxima expresión (la fuerza del amor que, literalmente, lo puede todo y siempre más), la muerte se convierte, a toda prisa, en potencia incesante de transformación. En ese punto ocurre entonces lo irreconocible (“la cima de la extrañeza”, p. 65) que alumbró la cima artística de la imagen:

El incidente había alumbrado, aunque en las sombras, el potencial de transformación que tiene todo. Una mujer, por ejemplo, [...] se fundía en su lugar [...] El fuego se había apoderado de la fibra viscosa de su tapado matelassé. La señora se hacía monstruo pero monstruo bayadera, con una voluptuosidad que durante toda la vida se le había escapado: sus miembros se alargaban, una mano al extremo del brazo de tres metros reptaba por el suelo, una pierna se enroscaba una y otra vez, innumerable como una cobra... [...] Se hacía animal, pero todos los animales al mismo tiempo, animal espectáculo con los barrotes de la jaula saliéndole como espinas de cada repliegue del cuerpo, animal selva cargado de orquídeas. Un arco iris torrencial la recorría, era roja, azul, blanca de nieve, verde, un verde profundo, sombrío... Se hacía vegetal, piedra, piedra que se entrechocaba, mar, pulpo autómatas... Murmuraba, actuaba (Rebeca, una mujer inolvidable), declamaba y era mimo a la vez, era un auto, planeta, envoltura crujiente de caramelo, frase activa y pasiva en japonés... (pp. 85-86)

Ese impulso de aceleración hacia la catástrofe, decíamos recién, tiene en *La Prueba* mucho de la imaginación melodramática balzaciana. La forma de esa aceleración, como un impulso

⁸⁴ Cf. Bachelard, Gaston: *Lautréamont*, México, FCE, 1997, pp. 7-23.

irrefrenable hacia el cumplimiento de un destino, tiene, también, mucho de lo que Simmel llama la *forma de la aventura*: un fragmento de experiencia que se desprende, de un modo abrupto y tajante, del decurso global de la vida. Tiene su forma temporal, porque, efectivamente, “como una isla en la vida cuyo comienzo y final vienen determinados por sus propias fuerzas configuradoras” y en total independencia del antes y el después en que se suceden los acontecimientos de la vida, como un fragmento cuyo sentido interior está determinado formalmente por “su radical tocar-a-su-fin”⁸⁵, la catástrofe final de *La Prueba* sólo se constituye, según la lógica airiana del relato, como *repetición* de una catástrofe que ha tenido lugar, sin “los tiempos previos de preparación”, desde la primera línea del relato: el relato empieza y, salvajemente, ya todo había sido transformado, a tal punto que toda la conversación que es la novela no es sino un paréntesis que se abre entre la brutalidad del comienzo (“¿Querés c...?”, p. 7) y la afirmación final de lo inaudito (“Era como si todo lo conocido estuviera alejándose, a la velocidad de la luz, a fundar a lo lejos, en el negro del universo, nuevas civilizaciones basadas en otras premisas”, p. 87). Tiene también, de la aventura, su intrínseca vinculación con el *amor*. Dice Georges Simmel:

El fenómeno de la aventura, con su abrupta delimitación, que hace retroceder el final insertándolo en el campo de visión del comienzo, y su simultánea vinculación con un centro vital que la distingue de cualquier episodio meramente casual y sin la cual el “peligro de muerte” no podría formar parte, por decir así, del estilo de la aventura, es en esta medida una forma que parece determinada por su simbolismo temporal como para acoger en su seno el contenido erótico. (*Sobre la aventura*, ed. cit., p. 21)

He aquí el estilo y la temporalidad que vinculan a *La Prueba* con la aventura según le ha dado forma la literatura de Arlt. Porque *La prueba* es también -o tal vez ante todo- una lectura, o una cita, de esa clásica escena arltiana que es la *prueba de amor*: “la prueba de un loco” o “el malvado experimento” que está en “Esther Primavera”, que constituye el acto único de *Prueba de amor*, y que, como en “El Jorobadito”, se impone “con misteriosa autoridad” por ver “hasta

⁸⁵ Cf. Simmel, George: *Op. cit.*, pp. 12-13.

dónde se puede llegar”. *La prueba* -cuya historia tiene como protagonistas a la, según Aira, mítica pareja de Arlt: la Virgen (Marcia) y los Monstruos de crueldad (Mao y Lenin)- pone en acto, con toda la potencia de lo novelesco, la aventura del amor arltiano –la tentación arltiana de la aventura- como *forma del experimentar*.⁸⁶

La Prueba lee el drama de fuerzas que es la prueba de amor en Arlt. De fuerzas heterogéneas, desplazadas, no recíprocas: el pedido de una prueba de amor inaudita no constituye, en “El Jorobadito”, una reacción a la presión y al dominio, a “la misteriosa autoridad”, que la novia ejerce sobre la pasión sino el imprevisto, inexplicable, efecto no sólo de “esas curiosas transmutaciones que obra a veces la alquimia de las pasiones” (Arlt, Roberto: *Obras completas*, ed. cit., p. 707) y que había suscitado el odio rabioso hacia “el alma taciturna y violenta que envasaba la madre silenciosa” (p. 707) sino también del encuentro súbito con *lo otro*: con el Jorobado, con su insolencia, con su animalidad, con el rechazo y la fascinación que despierta. Heterogénea en relación con la condición (“la atmósfera”) contra la que surge, la exigencia de la prueba de amor se impone entonces pero anulando desde el comienzo toda posibilidad de respuesta, toda reciprocidad. Como en un “malvado experimento”: infringir, feroz y monstruosamente, una ruptura de la que no se puede volver, “algo tan enorme e imposible de remediar como la marcha del sol” (“Esther Primavera”, *Obras Completas*, ed. cit., p. 748); suscitar una ruptura dentro de la ruptura (“ultraje sobre ultraje”), provocar en el otro “tal aborrecimiento que, en el futuro, aunque me arrodillara a su paso, *fuera inútil en mí toda humillación*” (ibidem, p.747, subrayado mío). Intransitiva, unilateral, la prueba arltiana en este sentido es, desde dentro de la reacción, un puro impulso hacia delante, un puro despliegue de la idea hasta su límite, hasta lo impensado: “Y la prueba de que yo ignoraba lo

⁸⁶ Cf. Simmel, George: *Op. cit.*, p. 21.

que iba a ocurrir, es que al escuchar los despropósitos del contrahecho, me desplomé en un sofá riéndome a gritos” (“El jorobadito”, ed. cit., p. 25).⁸⁷

Contra la interpretación de Piglia, que lee la literatura de Arlt desde las *relaciones dialécticas de poder* (poder-no poder escribir, poder de la ficción -de la mentira, de la falsificación- como realización imaginaria de lo que no se puede en la realidad, como negación e inversión de un estado de realidad)⁸⁸, la literatura de Aira lee el conflicto de fuerzas que dramatiza la literatura de Arlt en términos de potencia, de lo que el amor, la traición y la literatura en efecto *pueden*.⁸⁹ Lo hace en *La prueba*, que es la puesta en acto de lo novelesco arltiano como *potencia afirmativa de acción*. Y lo hace también en la lectura que vuelve a inventar (y que da vueltas) el mundo arltiano desde premisas por completo nuevas en la historia de las lecturas de Arlt. Todo el ensayo de Aira sobre Arlt gira en torno al motivo central –central por genético, por desencadenante del mundo arltiano- de la *tentación*: tentación del artista de saltar al mundo sin tomar la suficiente perspectiva, tentación de la conciencia de asistir a su propio espectáculo, tentación del artista de salir de la especie y hacerse individuo absoluto, esto es, monstruo. Concebido en términos de tentación, el proyecto artístico que determina formalmente el mundo de Arlt adopta así el carácter de una opción –una “opción peligrosa” dice Aira- tan contingente (porque podría haber sido otra) como fatal e irrenunciable: una peripecia de la que *no se puede volver* pero que por eso mismo, por-

⁸⁷ Para una lectura de la estructura doble de la prueba de amor en Arlt, cf. Giordano, Alberto: “El infierno tan temido” en *Paradoxa* N°7, Rosario, 1993.

⁸⁸ Cf. Piglia, Ricardo: “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria”, art. cit.; y “La ficción del dinero” en *Hispanamérica*, Año 3, N°7, 1974.

⁸⁹ La distinción entre “poder” y “potencia” es aquí una distinción deleuziana a partir de la filosofía de Spinoza: de un lado, se trata de “el poder” como de un “atributo” que, localizado en un grupo, una clase o un discurso, se adquiere o se deja de tener, se conserva o se recupera; del poder como objeto de una relación dialéctica que, fundada en la contradicción, lo convierte en objeto de representación y de reconocimiento; 2) del otro, se trata del poder en el sentido spinoziano del término: como una potencia positiva, y plástica, de metamorfosis y transformación, *productiva* y no negativa, inmediata e *inmanente* a la fuerza y no exterior. Cf. *Spinoza y el problema de la expresión*. Barcelona, Muchnik Editores, 1975, pp. 208-225.

que es irreversible, determina un puro impulso hacia adelante. Y es desde este impulso que instaura la tentación que la lectura de Aira imprime un giro sustancial para ese gran tópico de la crítica arltiana que es la transgresión⁹⁰: desde el punto de vista de la tentación, la *negatividad de la transgresión* –negatividad que para la crítica ideológica funda la resistencia arltiana– se transmuta en pura *potencia de afirmación*. Lo observó muy bien Analía Capdevila: “Por qué no pensar la traición [de Astier] tal y como nos lo [sugiere] el ensayo de César Aira en términos de *ambición* más que de *intención*, de *tentación* más que de voluntad? Ambición de lo singular, tentación de lo absoluto, si se trata de los personajes de Arlt.” Porque si es cierto que Astier traiciona las fuerzas estables del mundo, los poderes consolidados, el orden de las significaciones dominantes, hay que advertir –dice Capdevila– que más que los *móviles* de su acto éstos parecen ser los efectos que el mismo provoca, y esto porque *antes* que traicionar una ley social Astier obedece sin reservas a una ley anterior a cualquier comunidad: “la ley de la ferocidad” que lo lleva a realizar un único, sublime, imperativo (“Ser un demonio como Rocambole”) que lo lleva a poner en acto, inmediatamente, la tentación y a llevar ese acto (que es “la verdadera realización del ideal de vida heroica que le auguraba a Astier, en los años de su temprana adolescencia, un destino grandioso”), sin medir las consecuencias y aun a costa de perderlo todo, al máximo de su potencia. Ésta, dice Capdevila a partir del Nietzsche de Deleuze, es la *voluntad de poder* de Astier: no un poder de reacción sino una auténtica fuerza creadora que “le imprime a la vida de Astier una transforma-

⁹⁰ Uno de los sentidos que la crítica literaria le ha atribuido a la traición de Astier es el de ser un acto de transgresión a la ley, al orden y a las normas sociales, transgresión ambivalente en la medida en que supone una complicidad a los valores de la clase y al mismo tiempo la destrucción de toda complicidad. Las lecturas más significativas en este sentido son las de Ricardo Piglia (“Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria”, art.cit.), Diana Guerrero (*Roberto Arlt, el habitante solitario*. Bs.As., Granica Editor, 1972), Enrique Pezzoni (“Memoria, actuación y habla en un texto de Roberto Arlt” en *El texto y sus voces*. Bs.As., Sudamericana, 1986) y, desde luego, Oscar Masotta: *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Bs. As.: CEDAL, 1982. Para una lectura de la crítica ideológica y su interpretación de la traición de Astier, cf. Capdevila, Analía: “Para una lectura política de la traición de Astier” en *Boletín/3* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, setiembre 1993.

ción absoluta, abriéndola a nuevos horizontes espirituales”.⁹¹ Si esto es así, digamos que es la entrada formal que Aira hace al mundo de Arlt –señalar la *tentación formal* como su punto de partida- la que permite leer la forma en que se *expresa y ocurre* la “idea feroz”, *la forma de la ocurrencia de la tentación*: “De pronto, una idea sutil se bifurcó en mi espíritu, yo la sentí avanzar en la entraña cálida, era fría como un hilo de agua y me tocó el corazón. ¿Y si lo delatara?” (*El juguete rabioso. Obras completas. Tomo I, ed. cit., p.107*).⁹² Realizar inmediatamente la tentación y poner a prueba el acto (“quiero que se haga el experimento”, dice Erdosain. *Los siete locos. Obras completas, ed. cit., p. 276*) por *ver hasta dónde puede llegar*. Es, digamos, el “salvaje impulso inicial que lanza [a los ladrones, macros, asesinos y locos] a la aventura” (*Los lanzallamas. Obras completas, ed. cit., p.313*), y el que despierta en los personajes de Arlt el demonio de la *curiosidad*: la curiosidad de la infamia, la curiosidad del asesinato.⁹³

El frenesí de *La prueba* es, en este sentido, la puesta en acto de lo rocambolesco arltiano. *La prueba* lee la afirmación arltiana de la fuerza brutal, “impune”, del amor como la afirmación inmediata de una acción que desconociendo por completo sus alcances y según un impulso nietzscheano (“yo no podría abandonar una acción después de haberla comenzado”) va *hasta el final de lo que puede*. Intransitiva, sin vacilación pero también sin cálculo, precipitándose en la embriaguez del presente y con todo el fatalismo propio del proceder aventurero⁹⁴, *La prueba* de

⁹¹ Cf. Capdevila, Analía: “Para una lectura política de la traición de Astier”, art. cit., pp. 51-54.

⁹² Del mismo modo se expresa en Erdosain la ocurrencia de la idea de exterminar a Barsut: “La idea se reveló fríamente en él, como una espada entrando en un bloque de algodón. Un deslumbramiento semejante al que se experimenta cuando lo que se ha descubierto es fatal como una ley matemática.” (*Los siete locos. Obras completas, ed. cit., Tomo I, p. 168*)

⁹³ Astier: “Yo no soy un perverso, soy un *curioso de esta fuerza enorme que está en mí*.” (*El juguete rabioso. Obras compltetas, ed. cit., Tomo I, p. 115*). Erdosain: “Me sube desde el corazón la curiosidad del asesinato, lo que debe ser mi última tristeza, la tristeza de la curiosidad. O el demonio de la curiosidad. Ver cómo soy a través de un crimen. [...] Saber si mi vida, mi percepción, mi sensibilidad, cambian con el espectáculo de su muerte.” (*Los siete locos, ed. cit., p. 179*)

⁹⁴ Cf. Simmel, George: *op. cit.*, p. 13, 14.

Aira *da pruebas* de todo lo que puede el amor. Se trata, como en Arlt, de la afirmación de una potencia que sólo busca afirmarse. Y no porque no se trate de relaciones de fuerza en la novela; por el contrario, todas las escenas se estructuran como un drama de potencias: “se trataban de potencia a potencia” (p.54); “eran la violencia y eso era inescapable” (p.27). Sólo que la afirmación de la fuerza es la condición del comienzo y sólo suscita, sólo busca, la afirmación: “Decí que sí”, “sólo tenés que decir que sí”. Y este *sí* es *todo* lo que Mao y Lenin quieren desde el comienzo. Por esto, porque pone en movimiento una potencia afirmativa –y no un poder que se limita a la negación, la compensación o la reacción-, porque es la puesta en acto de lo novelesco arltiano como potencia afirmativa de acción –la acción del amor, como en Arlt también la acción de la traición que responde a un único, sublime, imperativo-, *La prueba* lee la literatura de Arlt; es, podría decirse, el *otro homenaje a Roberto Arlt* en la narrativa argentina contemporánea.⁹⁵

“Los géneros –dice Aira en su *Ars Narrativa*- no tienen más función para el escritor que darle algo concreto que abandonar; nada más práctico y más fácil que abandonar que un género.” Si esto puede hacernos inferir un interés *en* el mismo abandono de los géneros –en su desmantelamiento o corrosión- habrá que precisar que, así como el *abandono* es para Aira la *estrategia* favorita del que “huye hacia delante” (“El abandono”, p.2) y el más eficaz método de supervi-

⁹⁵ Desde este valor acordado a la afirmación, la literatura de Aira ejerce una confrontación con las “estéticas de la negatividad” que “crea” como el contexto inmediato a desplazar (aquí, la literatura de Ricardo Piglia) e interviene en la relectura del canon literario nacional (Borges/ Arlt) transformando los criterios regidos por el valor de la *legitimidad* (la dialéctica entre discurso hegemónico y transgresión) en criterios regidos por el valor de la *invención* (la potencia afirmativa y autónoma de la ficción). Ya en el artículo de *Vigencia*, de 1981, Aira disputaba la interpretación de Piglia de Roberto Arlt y sobre todo el hecho de que la literatura de Piglia –saturada, según Aira, por una voluntad de saber que aniquilaba la ficción- pretendiera presentarse como una versión de la literatura arltiana: “En realidad Piglia no proviene en absoluto de Arlt, que fue un verdadero novelista, con todo lo que ese término implica de invención milianuchesca. Su maestro es Sábato”.

No deberíamos dejar de observar aquí que así como el exotismo, uno de los dos procedimientos que hemos identificado como procedimientos genéticos del relato en Aira, es una refutación y un regreso desviado a Borges, así la forma de la aventura y la experimentación con el género, el otro de los procedimientos genéticos, tiene su ascendencia en Arlt.

vencia', así el abandono del género no es el objeto del relato sino, en otro sentido, la mejor *vía de escape hacia lo novelesco*.

El ensayo en el que Aira cuenta, precisamente, *la novela de Arlt* ("Arlt"), en el que –en el horizonte del nacimiento mítico del artista que veremos en el capítulo IV- inventa una genealogía para la novela arltiana, muestra claramente la lógica de ese pasaje. Después de haber pasado por *El juguete rabioso* y el ciclo *Los siete locos-Los lanzallamas*, en la última parte del ensayo, Aira se detiene en el encuentro de Balder e Irene en la estación y dice: "en su atmósfera de mito [...] se constituye la pareja primordial del mundo de Arlt, su Adán y Eva: el Monstruo y la Virgen." (p.66) Es decir, la pareja primordial, primera, se constituye en la última novela de Arlt, por lo demás la novela "mala": la constitución de la novela entonces o, mejor, de *lo novelesco -lo formal-* se lee allí donde Arlt abandona, o está a punto de abandonar, *la novela -la forma*. Pero no sólo esto, porque "ambas figuras -prosigue Aira- son imperfectas todavía". Hará falta entonces saltar a *El Jorobadito*, al cuento, para que el Monstruo y la Virgen, por fin enfrentados, realicen de modo magistral *la anécdota del Monstruo*. Lo cual es como decir: la novela de Arlt tiene, para Aira, su origen póstumo en la anécdota. Lo novelesco se constituye allí donde la novela se *encuentra con* la anécdota, esto es, con su "elemento propio" como con su extremo y con su límite. Lo novelesco arltiano *nace* allí donde la novela ha sido definitivamente abandonada -Aira no deja de señalar: "Arlt dejó de escribir novelas a los 30 años"- y allí donde, con la obra maestra, el artista *nace por segunda vez, y póstumamente*, en el mito personal del escritor ("lo novelesco segundo, trascendental"): "a los 42 años -dice Aira, ni antes ni después- nace el Monstruo".

Que en ese pasaje a lo novelesco coincida, como en *La Prueba*, con el advenimiento de la Imagen, que ese advenimiento tenga además, como en la imagen final de *La Prueba*, la impronta de una *culminación* (aparece como aquello en lo que *desemboca* la velocidad del relato) da la pauta de que en el pasaje de la novela a lo novelesco se trata a su vez del pasaje a una dimensión

que Aira concibe, siempre, en términos de *cima artística*. El ensayo sobre Arlt vuelve a ser, aquí, ejemplar: la forma misma del ensayo —el ensayo como un relato acelerando sus partículas de velocidad hasta rozar lo imaginario— interpreta a la novela de Arlt como una carrera hacia la realización de la imagen, y a esa imagen, a su vez, como culminación de la obra maestra. Véase el movimiento con que Aira *cuenta* su último tramo:

El viento los arrastra, *la velocidad aumenta* sin límites, la invención y la explicación se trenzan en un torbellino a trescientos sesenta mil kilómetros por segundo. Arlt exulta en un optimismo siniestro, su rostro se dilata en una carcajada asesina. Y no es para menos: *ha encontrado* al Monstruo en formato manual, y *lo lleva* de prisa al campo de batalla de lo habitual, como instrumento de liberación. Es la bomba antisuegra, que tanto ha buscado. Habrá una explosión, y las esquirlas de mundo se harán constelaciones en las que poder leer el Destino...

Pero *al llegar*, sucede algo sorprendente. Se materializa la Virgen colgada en lo alto de la transparencia. “Fina y alta, apareció mi novia en la sala dorada”. El Monstruo y la Virgen se enfrentan *al fin*. Entre ambos se abre una distancia, la monstruosidad de la virgen o la virginidad del monstruo, espacio paradójico donde la explicación se disuelve en sus propios ácidos. Sucede lo inexplicable. Y al mismo tiempo *sucede la obra maestra*, Arlt se hace real y huye, renuncia, calla. *Se consuma*. La explicación y lo novelesco, el expresionismo y el impresionismo, lo simbólico y lo imaginario, lejos de enfrentarse, *habían venido corriendo* por el mismo continuo, que se consuma en lo real, y lo real y la consumación también se montan al continuo. Arlt muere, a los 42 años, y pasa él mismo al status de objeto de la conciencia, que el hábito volverá imperceptible y misterioso. (pp. 69-70, subrayados míos)

El arte refinado de Arlt (ni por un momento Aira piensa en la “escritura mala” arltiana; dice en cambio, desde el comienzo y para definir la génesis de su proyecto artístico: “La dificultad de vivir, identificada con la desdicha [la vida puerca], se ha trasmutado en la felicidad de un arte refinado, en un virtuosismo alquímico [el expresionismo] que vuelve triunfos estéticos el tropiezo, la fealdad, la miseria”), el arte refinado de Arlt, decía, pasa *por* el folletín truculento — en el que, como Balzac, Arlt encontró lo novelesco puro— hacia la anécdota magistral del Monstruo en la que a su vez Aira encuentra “la cumbre” de la novela arltiana.

Si hay una prueba de que en la literatura de Aira no se trata del borramiento posmodernista de la frontera entre arte alto y arte popular, entre la vanguardia y la cultura de masas o comer-

cial –frontera constitutiva del proyecto moderno-, es justamente el hecho mismo de que *la jerarquía insiste*. Por empezar, con una orientación por completo diferente a la de la fascinación por el panorama degradado de la cultura masiva⁹⁶, la autorreflexión puesta en la voz del narrador o del personaje en las mismas novelas del ciclo “televisivo” devalúa todo lo que esté marcado por el género en su más bajo formato massmediático: “el estúpido teleteatro adolescente” (*La guerra de los gimnasios*, p.39); “esas películas idiotas que pasan por televisión” (*Embalse*, p.163). Y más de un ensayo podría dar testimonio del modo en que la jerarquía –la evaluación de la obra y del artista desde el punto de vista “alto” del arte- insiste en su reflexión literaria. Recuérdese, por ejemplo, “Exotismo”: allí Aira establece una nítida separación entre el exotismo como procedimiento vanguardista (el ready-made) y que como tal debería valer una sola vez (la primera vez de su invención), y la devaluación del exotismo en “el género exótico tal como lo conocemos, el exotismo como moda, como frivolidad y tontería”, “género en el peor sentido de la palabra: literatura de género, literatura comercial” según la lógica del consumo. O véase “La prosopopeya”: el secreto de Puig, dice Aira aquí, lo que lo hace “tan superior” a todos los novelistas argentinos que fueron sus contemporáneos, está en el interés intrínseco que mueve a sus personajes, el interés apasionado en sus propias historias. Si ésta es la marca de la novela popular o de género –allí, el interés del personaje se consume por entero en su propio círculo y el interés del lector consiste en la identificación fantasmática, y vicaria, con los intereses internos a la ficción-, y si esta es la marca que la “novela obra de arte” invierte de signo –en la novela a lo Flaubert todo el interés está puesto en el lector y en la operación estética de la lectura-, el genio de Puig consistió, para Aira, en haber recuperado *en la más artística de las formas novelescas*, la dinámica del interés interno.

⁹⁶ Con el mismo sentido, podría decirse, con que Astier distingue entre la vida heroica de “el admirable Rocambole” y las historias “para imaginaciones vulgares” como *Genoveva de Brabante* o *Las aventuras de Musolino* (*El juguete rabioso*, ed. cit., p. 13, p. 41).

Con lo que volvemos al problema del *valor* que Aira coloca en el centro mismo de su poética. La literatura para Aira es una actividad esencialmente *cualitativa* y obtiene su valor del caudal de *invención* y de su marca de *singularidad*: el procedimiento vale allí mismo donde es signo de una invención única e inejemplar, allí donde es indisociable del nombre propio y del estilo singularísimo del artista. En este sentido es que decimos que, todo lo contrario del borramiento posmodernista de las jerarquías, la literatura de Aira opera un regreso a los valores *modernos* de la *gran divisoria* (Huyssen): *obra maestra, gran artista, gran arte, innovación*. Sólo que se trata, otra vez, de un *regreso desviado*, aquí, por la vía de la precipitación folletinesca y la urgencia melodramática. Si lo rocambolesco es el mejor instrumento para dar continuidad al relato, es también la mejor vía para acceder a la cima artística de lo novelesco puro. La jerarquía *insiste* entonces, pero en el sentido en que *vuelve transfigurada*, en el sentido en que, como otra vuelta de su inherente duplicidad, la *literatura mala* de César Aira opera, paradójicamente *a través de lo folletinesco*, un regreso desviado al Arte. Dice Aira en “La innovación”:

La cuestión de la calidad en el arte, tan resbaladiza, adopta como única forma operativa la “huida hacia adelante”. En el extremo de lo malo, de lo que desmiente todos nuestros gustos y decepciona todos nuestros juicios, está lo bueno, pero no está ahí impregnando ninguna sustancia sino como pura transformación, como pura transmutación. (p.30)

Desde esta perspectiva debe entenderse la transmutación airiana de los valores, no como un desplazamiento de un valor por otro sino como una *torsión* de la perspectiva: “*Al fondo de la literatura mala* –dice el lema de Aira- para encontrar la buena, o la buena nueva.” (“La innovación”, p. 29) El precio es altísimo: exponerse al juicio de los valores hegemónicos en nuestra cultura literaria: pasar por estúpido, exponerse al ridículo, fallar *de verdad*. Pero el premio es enorme: la cima artística de lo novelesco puro, el valor superior de un “arte general de la invención”. Y es que “en ese caso –agregaba el narrador de *Una novela china*- eran *artistas de verdad*: no les importaba pasar por estúpidos” (p.152).

CAPITULO TRES

LOS MECANISMOS DEL CONTINUO O CÓMO LLEGAR AL FINAL

El acuerdo ficticio que la literatura entabla con los comienzos y los fines y del cual depende, según Frank Kermode, “el sentido de la vida y el poema”, está en el nudo de la ficción de Aira: acto de supervivencia, el acontecimiento del relato –decíamos en la introducción- se escinde en un doble movimiento de conclusión y renovación que se traduce, formalmente, en la figuración central del final y la figuración central del comienzo. Y si el comienzo se figura, como lo hemos visto en los dos capítulos anteriores, al modo de una génesis –el viaje como génesis del relato, la novela como génesis de lo novelesco-, resulta formalmente lógico que el final se imagine al modo de un Fin del Mundo y que esa imaginación adopte consiguientemente un carácter apocalíptico.

Es característico de la imaginación, dice Wallace Stevens, el ubicarse al final de una época. Y es sobre todo con los finales de siglo, agrega Kermode, que se satisface nuestro sentido de época: porque existe una verdadera correlación entre los fines de siglo –que proveen los elementos del paradigma¹, o porque el fin de siglo –como lo apunta Beatriz Sarlo- es un teatro donde la cronología monta su espectáculo de conclusión y apertura, donde el tiempo se hace alegoría.² La experiencia del relato que en la literatura de Aira es ante todo una experiencia con el tiempo, da testimonio de esta imaginación de fin de siglo como experiencia del fin: puro frenesí inventivo

¹ Cf. Kermode, Frank: *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa, 1983, pp. 15-17.

² Dice Beatriz Sarlo: “El fin de siglo es un teatro donde la cronología monta su espectáculo de conclusión y apertura. Solidificaciones del tiempo histórico, fines y comienzos son los momentos a los que se adjudica mayor densidad porque, efectivamente, tienen mayor peso simbólico. Las promesas del futuro muestran su lado incierto cuando aparecen en un “fin de siglo”, contagiadas por la sensación nostálgica de un cierre de época. Y al revés, el fin de siglo abre una rajadura que interrumpe la sucesión menos perceptible de las décadas.” En “¿Arcaicos o marginales? Situación de los intelectuales en el fin de siglo”, art. cit.

que se figura como un efecto de supervivencia, ficciones del fin que adoptan la condición de póstumo y se constituyen como ficciones *después* del fin.

Pero si el Fin, que ha perdido para nosotros su ingenua inminencia, proyecta todavía su sombra sobre la crisis de nuestras ficciones (la sensación del Final, dice Kermode, es ahora *inmanente*: lo sentimos como algo que sucede a cada instante), el acuerdo ficticio que la literatura de Aira establece con los fines recupera, sin embargo, un primario sentido apocalíptico en la forma conclusiva de la catástrofe. Como lo intuye Rosa en *La mendiga* (“hay un momento en que sólo se siente el final”), éste es el estado que comunica la literatura de César Aira: *la inminencia del fin*.

Para ese estado de inminencia no hay mejor traducción formal que el énfasis que el relato de Aira pone en el final. Porque las novelas de Aira *terminan*, esto es, tienen finales y finales que subrayan, espectacularmente podría decirse, su condición de tal: así, la súbita revelación de una trama oculta (como sucede en las novelas del ciclo genético-televisivo: *La liebre*, *Embalse*, *La guerra de los gimnasios*, *Los misterios de Rosario* o *El Sueño*), o la culminación de la aventura (ese sentido de crescendo y culminación que acabamos de ver en *La Prueba*, pero que también puede observarse en *El volante*, o *El congreso de literatura*), o la transmutación de la historia en su reverso inesperado (véase, por ejemplo, el inesperado pasaje a la felicidad en el final de *El llanto*, o el pasaje a la “realidad” en *La serpiente*, o a “la realidad de la ficción” en *La fuente*). Al mismo tiempo, finales que muestran, catastróficamente, su condición de tal. No porque la materia del relato sea estrictamente lo que comúnmente entendemos por catástrofe³ sino porque, desde el punto de vista de su forma, todo tiende a crear un *efecto de catástrofe*: el efecto de que en un brusco salto formal entre dos planos -en una brusca *peripecia*- el relato se ha precipitado, re-

³ Del griego *katastrophé*: “ruina, trastorno”, “desenlace dramático”. Cf. Corominas, Joan: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, ed. cit.

pentinamente, esto es, *catastróficamente*, en su final.⁴ El tramo final de *El Congreso de literatura* (probablemente el más autorreflexivo de los relatos de Aira) muestra espectacularmente lo abrupto del salto y la precipitación. Dice el narrador:

Al asomarnos, lo vimos. Era tan asombroso, que me llevó un tiempo asimilarlo. Por lo pronto, la alarma se justificaba, de sobra. No sé bien cómo describirlo. Esa primera visión era ultramundana; seguía siendo el alba, el sol todavía no aparecía, el cielo estaba muy claro y muy vacío, los cuerpos no proyectaban sombras... Y de las cimas de las montañas bajaban lentamente unos colosales gusanos azules... Advierto que decirlo así puede hacer pensar en la escritura automática, pero no hay otro remedio que decirlo. Parece la intromisión de otro argumento, por ejemplo el de una vieja película barata de ciencia ficción. Y sin embargo había una perfecta continuidad que no se había interrumpido en ningún momento. (p. 52)

⁴ Estamos articulando aquí dos sentidos del término “catástrofe”: (1) el fin de la acción, y (2) la mutación brusca y discontinua de la forma.

Por una parte, aludimos al concepto dramático de catástrofe que, en la tragedia griega, designa el momento en que la acción llega a su término, el sesgo de la acción hacia su estado de reposo, el cambio definitivo de fortuna (Cf. Pavis, Patrice: *Diccionario del Teatro*. Barcelona, Paidós: 1984, pp.54-55; y Lausberg, Heinrich: *Manual de Retórica Literaria*, ed. cit., Tomo II, §1194, 3). El concepto, precisa Pavis, no está obligatoriamente vinculado a la idea de acontecimiento funesto sino a veces a la idea de conclusión lógica de la acción: como lo postula Hegel, “El desenlace verdaderamente dramático consiste en la progresión irresistible hacia la catástrofe final”. (citado en *Ibidem*, p. 55). En relación con el final airiano como *torsión de la perspectiva (el dar vuelta)*, puede recordarse que el término gr. *katastrophé* deriva de *katastrephô*: “subvierto”; y éste de *stréphô*: “doy vuelta”.

Por otra parte, estamos aludiendo, indirectamente, a la llamada “teoría de las catástrofes” elaborada por el matemático René Thom para describir formas de dinamismo estructural. La teoría de las catástrofes, dicen Woodcock y Davis, es cualitativa: por contraste con los cambios suaves, continuos y cualitativos, la catástrofe, para Thom, es cualquier salto o transición discontinua (“como cuando captamos un juego de palabras”) que ocurre cuando un sistema puede tener más de un estado estable o cuando puede seguir más de un curso estable de cambio. (Cf. Woodcock, Alexander y Monte Davis: *Teoría de las catástrofes*. Madrid: Cátedra, 1994, pp. 13-20, 49-50.) Si el modo de explicar las mutaciones ha sido usualmente el de explicar el cambio como una serie de *estados* diversos siempre en términos de causalidad y de continuidad, el objeto de la teoría de Thom –precisa Omar Calabrese– es el de proporcionar un modelo diverso de descripción de la *mutación de la forma*. Así explica Calabrese esta *dinámica* de las morfologías: “una forma estable efectúa en el tiempo una especie de recorrido que la lleva a sufrir perturbaciones. Cuando frente a las perturbaciones hay una mutación, entonces significa que aquella forma ha atravesado un umbral “catastrófico” que ha cambiado su estructura. Esto sucede porque en un mismo espacio flexible pueden coexistir más formas en competición, separadas precisamente por “umbrales” (pliegues). Si en su recorrido una forma llega al borde de una de ellas, entonces “precipita” en el ámbito de atracción de la o de las formas en conflicto, estabilizándose en su modelo. [...] Cuando el trayecto lleva nuestra forma al borde del pliegue, éste precipita repentinamente del estado A al estado B. En geometría, este “repentinamente” se traduce con “catastróficamente” e indica la serie de puntos en que el brusco salto formal puede suceder.” (Cf. Calabrese, Omar: *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1994, p. 128). En el sentido, entonces, en que se la concibe como un salto cualitativo entre planos heterogéneos, la catástrofe puede ser entendida como un aspecto formal de la lógica airiana del continuo. Porque toda la teoría del continuo –que Aira desarrolla en *Copi* y que realiza magistralmente en *La liebre*– se concibe como una lógica de los *pasajes* (pasaje entre el pasado y el presente del relato, entre los sexos, entre lo humano y lo animal, entre el niño y el adulto, entre la vida y la muerte, entre la prosa y la poesía), esto es, como una lógica del *salto entre series heterogéneas*.

El desenlace -dice Todorov- es el “el momento crucial de la sucesión propia del relato”, y “si no se nos presenta un desenlace -dice Shklovsky- no tenemos la impresión de encontrarnos frente a un argumento”.⁵ Y en efecto, podría decirse que el subrayamiento del fin el signo más palpable de la vuelta de la literatura de Aira al relato en la medida en que muestra no sólo que en su transcurso se ha desplegado un argumento sino el hecho de que ha recuperado esa pregunta elemental que nos hacemos cada vez que una historia nos interesa y nos atrapa: *¿cómo termina?*

El acento puesto en el final es índice, a la vez, de una cierta conexión de la novela de Aira con el cuento, con esa forma “fundamental” o “elemental” que, dice Eichenbaum, viene de la anécdota.⁶ En el específico sentido en que -para valernos aquí de la clásica poética formalista del relato- el desenlace no funciona en las novelas de Aira como una coda o un epílogo después del punto culminante de la acción sino, tal como lo postulaba Stevenson para el cuento, como un elemento esencial del ritmo del relato desde su comienzo.⁷ En el sentido, entonces, en que así

⁵ Cf. Todorov, Tzvetan: “Las categorías del relato literario” en Barthes, Roland y otros: *Análisis estructural del relato*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982, p. 187; y Shklovski, Victor: “La construcción de la nouvelle y de la novela”, en Jakobson, Roman; Tinianov y otros: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, ed. cit., p. 130.

⁶ Cf. Eichenbaum, B.: “Sobre la teoría de la prosa”, en Jakobson, Roman; Tinianov y otros: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, ed. cit., p. 151.

⁷ Dice Eichenbaum en su “Teoría de la prosa”: “El cuento se construye sobre la base de una contradicción, de una falta de coincidencia, de un error, de un contraste. Pero esto no es suficiente: en el cuento, como en la anécdota, todo tiende hacia la conclusión. [...] El papel primordial en la novela lo desempeñan otros factores: la técnica utilizada para demorar la acción, para combinar y soldar los elementos heterogéneos, la habilidad para desarrollar y ligar los episodios, para crear centros de interés diferentes, para conducir las intrigas paralelas, etc. Esta construcción exige que el final de la novela sea un momento de debilitamiento y no de refuerzo; el punto culminante de la acción principal debe encontrarse en alguna parte antes del final. La novela se caracteriza por la presencia de un epílogo: una falsa conclusión. Es natural, en consecuencia, que un final inesperado sea un fenómeno muy raro en la novela (si se lo encuentra sólo revela la influencia del cuento). En la novela, al punto culminante debe suceder una cierta pendiente mientras que en el cuento es más natural detenerse en la cima que se alcanza.” (ibidem, p. 153) Y decía Stevenson en 1891: “Esta conclusión está sobreentendida a lo largo del relato; yo no utilizo jamás un efecto si puedo guardarlo para cuando me sirva a fin de introducir efectos ulteriores; en esto consiste la esencia del cuento. Crear otro final significa cambiar el comienzo. El desenlace de una novela no significa nada: se trata sólo de una conclusión (coda) que no es un elemento esencial de su

como en el cuento y en la anécdota “todo tiende hacia la conclusión”, el acento que Aira pone en el final funda a su vez, en el *ritmo* propio de la narración, la *ansiedad* del relato: su urgencia, que es siempre *urgencia por llegar al final*.

Ahora bien, es este ímpetu hacia el final lo que la novela de Aira extrae del cuento. Es decir: este ímpetu, pero no su esencial forma acabada, perfecta. El arte de Aira no es el de ese equilibrio en cuya composición, como lo postulaba Poe, no debe haber una sola palabra que no tienda, directa o indirectamente, a lograr el designio preestablecido. Sencillamente porque el de Aira, siendo un arte del continuo, requiere, en lo que a la forma del relato se refiere, de una lógica de la *prolongación*. Recordemos, otra vez, su *Ars narrativa*: “Mi modo de vivir y de escribir se ha ajustado siempre a ese denigrado procedimiento de la huida hacia adelante. Eso es una fatalidad de carácter, a la que me resigné hace mucho, y sucede que en la novela encontré su medio perfecto. Con la novela, 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. [...] Más que eso, encontré en este procedimiento [el de no corregir] el modo de escribir novelas, novelas que avanzan en espiral, volviendo atrás sin volver, avanzando siempre, identificadas con un tiempo orgánico... Novelas biónicas, mutantes... No creo haberme apartado mucho de la esencia de la novela, género autojustificadorio por excelencia. El método admite una acentuación extremista, y por supuesto que me precipité por ese rumbo.” Como se ve, la vocación de Aira no es la del cuentista que volverá a corregir cuantas veces sea necesario a fin de crear el efecto, en el final, de que “la idea ha sido presentada sin mácula pues no ha sufrido ninguna perturbación” (Poe), sino la del artista del continuo que ha encontrado en la novela, y más específicamente, en la novela *mala* o *fallida*, el mejor método para seguir escribiendo.

Pero esto es lo que el escritor declara como su poética, y en realidad el examen de sus novelas y procedimientos, tal como lo ensayaremos a continuación, muestra que, pese a su efecto de “descontrol”, el relato de Aira tiene mucho del “arte narrativo y la magia” que para Borges es, en el cuidadoso relato de peripecias, ese “juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades” donde todo episodio es de proyección ulterior, esa “peligrosa armonía” de mágicas afinidades donde las palabras tienen larga repercusión.⁸ Es, podría decirse, la otra cara de la incontención y de la indeterminación novelescas: la *necesidad* (la gran ley de la novela, dice Blanchot), esto es, el rigor intrínseco según el cual el relato hace que lo verdaderamente carente de causa -el carácter vertiginoso que adquiere en algunos momentos la vida de los protagonistas o la forma del relato, el delirio verbal, el desenfreno imaginario, la improvisación- sea también necesario y, más aún, el espacio del cumplimiento mismo del relato.⁹

En este sentido, si la aceleración creciente propia del continuo airiano transfigura el ímpetu hacia el final en una *precipitación en el desenlace*, y si esos finales precipitados pueden dar la idea de que los relatos de Aira siempre *terminan igual*, hay que advertir no obstante que los caminos hacia el desenlace son siempre, y cada vez, diversos. Que en la literatura de Aira no se trata solamente de acelerar el final sino, a su vez, de tramar su aceleración y disimular su inminencia -anunciar el fin- en las vueltas mismas del relato. La poética de la precipitación en el desenlace es también una poética del *rodeo* en la que habrá que encontrar, cada vez, el atajo hacia el final. Dice el narrador de *La serpiente*: “Yo al desenlace me precipito, ¡y cómo!” (p. 114, subrayado mío). Si la génesis de la ficción es la aventura fundamental de la narración, *cómo llegar al final* es la otra cara del continuo, la aventura que, tramada en las vueltas del relato, se disimula en la pregunta elemental por el fin: ¿cómo termina?

⁸ Cf. “El arte narrativo y la magia” en *Discusión, en Obras completas*, ed. cit., pp. 230-232.

⁹ Cf. Blanchot, Maurice: “El arte de novelar en Balzac”, art. cit., p. 194.

De esto nos ocuparemos en este capítulo, no estrictamente de los finales en sí sino de los mecanismos del continuo que, disimulados en las vueltas del relato, traman su trayecto hacia el final (en este sentido, en tanto el objeto será el *procedimiento*, el capítulo tendrá un carácter más específicamente “técnico”): la mimetización de la anécdota en atmósfera preparatoria del final (tal como puede leerse en el ciclo darwiniano), la alternancia de las velocidades relativas (la alternancia entre urgencia/retardo que puede leerse, por ejemplo, en *El volante* o la alternancia entre simultaneidad y sucesividad que puede leerse, por ejemplo, en *La costurera y el viento*), la ley del círculo (que rige la reversibilidad del relato, por ejemplo, en *El llanto* o la trama imposible de *La mendiga*). Y si la trama del continuo se estructura -como lo postulamos en la introducción- en torno a una desarticulación originaria entre dos planos heterogéneos, el procedimiento actuará, cada vez, como un salto discontinuo entre las series, como un *pasaje a través de la desarticulación*.

I. La mimetización de la anécdota

En los dos capítulos anteriores hemos situado a *La liebre* en un lugar *crucial* en la obra de Aira: *La liebre* como cristalización del exotismo en su versión etnográfica; *La liebre* como pasaje a la literatura mala en la precipitación telenovelesca de las coincidencias en el final. Decíamos que por la forma misma de su precipitación, el desenlace cobra aquí una relevancia que hasta el momento no había tenido en las novelas anteriores; que si en las novelas del ciclo anterior la historia se suspende en el final (*Ema*, *La luz argentina*, *El vestido rosa*) o “termina” con una discreta revelación (*Una novela china*), a partir de 1987 (el año en que, al reanudar la escritura, escribe *Los fantasmas*, *El bautismo*, *La liebre* y *Embalse*) se trata, en cambio, del encaminamiento acelerado del relato hacia su desenlace, y del final como condensación, culminación o revelación

de la historia. Si situamos en *La liebre* un punto de inflexión es porque allí cristaliza también, de un modo singular y fundamental, un procedimiento clave en la narrativa de Aira: la *desarticulación del relato en dos planos heterogéneos*, el *desdoblamiento del relato en dos historias*.

En rigor, el procedimiento de las dos historias se inaugura en *Ema, la cautiva*, con la historia desdoblándose en un preludio contado desde el punto de vista de Duval y un tramo central contado desde el punto de vista de Ema¹⁰, y se plasma notablemente en *Una novela china*, donde la historia de los oficios de Lu Hsin se cuenta como el reverso simétrico de la historia paralela de sus amores.¹¹ Si decimos que *La liebre* cristaliza de un modo singular el procedimiento es, por una parte, porque el desdoblamiento del relato en dos planos heterogéneos —que aquí se interioriza como el mecanismo mismo de la creación de la historia: en el desdoblamiento de la frase que opera la traducción está, decíamos, la génesis del relato— es ahora objeto de un *desfasaje temporal*: las dos historias se construyen como dos series que, corriendo una por debajo de la otra, avanzan simultáneamente según dos ritmos temporales divergentes y el problema formal del relato es, a partir de aquí, el problema de las *velocidades relativas*. (No casualmente con “la liebre”, que es el emblema de la velocidad, la narrativa de Aira pasa de su período lento o moroso al período de la urgencia y la precipitación. La carrera final de La Patri precipitándose al abismo en *Los fantasmas* es, decíamos, la metáfora inaugural de esta nueva forma; y el intervalo temporal que en *El Bautismo* separa nítidamente las dos partes de la historia y que funciona, en realidad,

¹⁰ Justamente, es porque inaugura el desdoblamiento de la historia que situamos en *Ema* el comienzo del ciclo previo a *La liebre*. O, mejor, el primer recomienzo de la narrativa airiana: antes de la historia desdoblada de Ema, las historias simples de *Las ovejas* y *Moreira* contienen, como un germen inicial y al modo de una *pre-historia*, un desdoblamiento en el origen (de un lado, el relato “clásico y elegante” con final “borgiano”; del otro, el relato vanguardista del disparate y la discontinuidad). Pero además, porque en *Ema* se visualiza por primera vez el *procedimiento*: no sólo están allí las máquinas, los métodos de supervivencia, el procedimiento genético, sino también el señalamiento del interés en *ver el procedimiento*. (“El coronel —dijo Ema— tiene interés en ver el procedimiento”, p. 212).

¹¹ El desdoblamiento, bajo la forma de la paradoja en que se afirman dos sentidos a la vez, articula también *El vestido rosa* y *La luz argentina*. Hemos trabajado este aspecto en “El artesano de la fragilidad”, art. cit. En relación con las dos historias paralelas de Lu Hsin, puede verse Giordano, Alberto: “Digresiones sobre el amor” en *Paradoxa* 4/5, Rosario, 1990.

como un intervalo de metamorfosis y transfiguración, es el antecedente o la plasmación más notoria de este desdoblamiento y de este desfasaje temporal entre las historias.)

Por otra parte, porque el desdoblamiento del relato en dos historias se plasma en *La liebre* según la dialéctica de *secreto* y *visibilidad* que enuncia Clarke en el preludio: “¿qué es lo que está tan oculto para que sea necesario dar la vuelta al planeta para hallarlo, y a la vez, es tan visible como para poder descubrirlo simplemente yendo a buscarlo?”. El ciclo genético que se inicia con *La liebre* es el ciclo de la *mimetización* y la *manifestación de la historia*, de su disimulo y su revelación. Ésta, podría decirse, es la variante darwinista que la narrativa de Aira imprime al procedimiento clásico de *las dos historias*, procedimiento clásico del relato y más específicamente del relato en su forma conclusiva: el cuento. Como lo demuestran las tesis y las nuevas tesis de Ricardo Piglia, “un cuento siempre cuenta dos historias” y la pregunta que sintetiza los problemas técnicos del cuento es “¿cómo contar una historia mientras se está contando otra”. Todo el arte del cuentista –dice Piglia, y se está refiriendo al cuento clásico, a lo Poe, a lo Quiroga, y sobre todo a lo Borges- consiste en saber cifrar la historia 2 (el relato secreto contado de un modo elíptico y fragmentario) en los intersticios de la historia 1 (el relato visible), en convertir a la historia secreta en la clave de la forma del cuento y sus variantes.¹² En *La liebre* –que no es, desde ya, un cuento pero que, como la narrativa de Aira en su conjunto, extrae de esa “forma fundamental” su primordial impulso narrativo- los elementos de la historia secreta (los que fundan la novela familiar que corre por debajo de la aventura que estamos leyendo “en la superficie”, y que se revela en el final) son la clave de la forma de percepción de la novela, la clave del punto de

¹² Véase “Tesis sobre el cuento” y “Nuevas tesis sobre el cuento” en *Formas breves*, ed. cit.

Para la doble textualidad del relato borgiano como una forma de la ficción laberíntica donde “un argumento notorio debe ocultar siempre un argumento secreto que debe descubrirse progresivamente”, es fundamental el ensayo de Nicolás Rosa: “Borges o la ficción laberíntica” en Lafforge, Jorge (comp.): *Nueva narrativa latinoamericana II*, Bs. As., Paidós, 1972. Rosa postula el laberinto como sintaxis del relato borgiano y como protocolo de lectura: “El Laberinto actúa como un modelo paradigmático en el sentido de un texto cuya evaluación está sujeta a la interioridad y la exterioridad (el argumento notorio-el argumento secreto) [...] donde el más profundo –el más oculto- es el de mayor importancia, el único que da *realidad* al texto y por lo tanto aquel que provoca la capacidad de lectura del enigma.” (p. 161)

vista del relato y de lo que, para enunciarlo con un término muy airiano, podríamos considerar su “atmósfera”. En rigor, y para denominarlo de acuerdo con la perspectiva darwinista que funda la novela, el procedimiento que inaugura *La liebre* es el que consiste en la *mimetización de la anécdota en los puntos de vista y en la atmósfera del relato*.¹³

Veamos su funcionamiento. Los procedimientos invisibles del continuo que, según lo hemos visto en el capítulo I, estructuran la historia: el desdoblamiento y el perspectivismo, se transmutan a su vez en los *puntos de vista* del relato: literalmente, en sus efectos y sus dispositivos ópticos. En principio, el desdoblamiento (el desdoblamiento de los personajes, del sentido, de la frase) define a su vez los *efectos de óptica* de la novela: desde los fantasmas del sueño de Rosas hasta las fantasmagorías de la siesta de Prilidiano, desde “el suave dibujo de un fantasma” que se desprende, en el aire sombreado del despacho, de los gestos de escribir (“como una vejiga con aire cargado de fantasmas”) hasta esa “especie de fantasma fetal” que Clarke ve caer delante suyo en medio de la noche (p. 205), desde el caballo que dio origen al linaje de los caballos gemelos (“Fantasma, en cuyos riñones se encontró la piedra azul”, p. 76) hasta la “grotesca persecución de los mellizos” que para una de las facciones indias no es más que un “juego con fantasmas” (p.120), los dobles en *La liebre* constituyen, también, una variación de ese espectáculo que en el siglo XVIII supo combinar óptica e imaginación: la fantasmagoría, esa manifestación de la estética barroca, con su glorificación de las apariencias, su amor a la ilusión óptica, a la proliferación de los simulacros y a las metamorfosis y su llamado a los poderes de la ilusión.¹⁴ Y si la magia de los reflejos y las imágenes con sus juegos de sombra y luz supone una modificación de las coordenadas espaciales, una desorientación, la fantasmagoría se liga a su vez con la

¹³ Más adelante, en otras novelas, y según ese impulso de metamorfosis incesante que rige la lógica del continuo, podrá verse funcionar el procedimiento de la mimetización no sólo como anticipación del relato a revelarse en el final, sino también, en un orden más general, como un principio general del relato: la historia transmutándose en discurso, la anécdota metamorfoseándose en el estilo.

¹⁴ Cf. Milner, Max: *La fantasmagoría*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

mirada en perspectiva que construye la novela. En este sentido, el *gemelo* y el *diamante* -los dos elementos que están en la base de las historias de Clarke y la de Gauna, esto es, las dos historias centrales que conforman la novela familiar que se cuenta por debajo de la aventura- vuelven a desdoblarse en el sentido y constituyen ahora los *dispositivos ópticos* de la novela: a través de los gemelos (anteojos) se corrigen los defectos de la visión o los ojos se transforman en telescopios (en gemelos prismáticos) y enfocan más; a través del cristal del diamante, del prisma, la novela mira los juegos y los cambios de luz (p.53): efectos de resplandor, juegos de refracción. Y siguiendo la lógica de la novela que es la de la sucesiva transformación de una cosa en otra, el diamante que finalmente no aparece se descompone en pequeños fragmentos a lo largo de las descripciones -“pequeños cristallitos”, “polvillo de diamante”- a la vez que define la *forma* a través de la cual la novela mira: no sólo las transformaciones de las perspectivas bajo el efecto reflector de la luna en el final sino todo lo que en la novela se observa es enunciado en términos de resplandor y de cristal: “Daba la impresión de que sobre Salinas Grandes flotaban pequeños cristales prismáticos, reduciendo todo al blanco de la mañana a la noche” (pp.47-48); “A lo lejos, unas grandes comilonas y reyertas resonaban en la noche silenciosa y brillaban como gemas en la oscuridad” (p.56); “Estaba desnuda, cubierta de pies a cabeza de sal seca que resplandecía al sol como polvillo de diamante. [...] Le parecía que ella alzaba los párpados centelleantes de cristales de sal y lo miraba.”(p.88)

Entonces: los procedimientos y los elementos que conforman la historia “secreta” (el desdoblamiento y el perspectivismo, el gemelo y el diamante) se transmutan en los modos de percepción de la novela, a la vez que una de las dos historias -la del diamante, y que es la que *finalmente* se revela inviable- se metamorfosea en la atmósfera del relato.¹⁵

¹⁵ En *El Bautismo*, la conmoción de la noción misma de límite afecta a la pregunta que preside la novela (la pregunta por la naturaleza de las cosas, por su definición: ¿qué es volar? o ¿cómo es exactamente la forma de una bala? pero también ¿qué es lo humano?, ¿qué es el hombre?). Y afecta a su vez a la forma misma del relato: si el pasaje a través del hiato temporal entre las dos partes de la novela tiene,

La importancia de este procedimiento en relación con el trayecto del relato hacia su desenlace se percibe plenamente cuando se lo ve funcionando en la novela que prosigue a *La liebre* en el ciclo darwiniano: y que es, justamente, la novela de la catástrofe y del *Fin*.

El desdoblamiento del relato en dos historias y la transmutación de la segunda en la atmósfera de la primera, es el procedimiento narrativo de *Embalse*. Porque lo inesperado del cuento de la ciencia-ficción que se revela en el último tramo del relato no significa que no haya venido contándose, disimuladamente, a través de múltiples indicios que saturan el discurso: todo, desde el comienzo, se cuenta en los términos de una catástrofe genética-nuclear. Véase por ejemplo el siguiente párrafo:

Desde este punto el lago se veía vacío... ahora bien, que no hubiera nada flotando a la vista, no quería decir que no *estuviera flotando todo*. Era un sistema general, que no dependía de las cosas. Esa extensión plácida de agua *contaminaba* a la tierra, a las montañas, volvía todo un gran flotador inútil. ¿Cómo podía ser? Y sin embargo era, había de las montañas barcos fantasmas, anclados en el silencio.

en principio, la forma de una inversión (el revoltijo informe resultó ser un joven hermoso, casi perfecto), dentro de esa inversión, y como en un abismo abriéndose dentro del abismo, se produce a su vez otra transformación (la *vuelta* del monstruo, podría decirse: el joven revelándose un monstruo en la aberración del peronismo) y, a su vez, dentro de esta transformación, como una diferencia que no cesa de diferenciarse, la revelación de un nuevo destello: “el joven no era otra cosa que lo que era en realidad. [...] Un hombre, en fin.” (pp.153-154) Este plegado al infinito -al que con Deleuze podríamos considerar como la “forma barroca” de la novela- se traduce a su vez en las aventuras de la percepción: una percepción *alucinatoria* y una *microscopía de la acción*. Ya la primera frase de la novela (“De pronto, en medio de la noche de invierno más oscura...”) define el régimen barroco del claroscuro: sobre un fondo sombrío se colocan sombras cada vez más espesas de modo que las figuras y los colores empiezan a definirse por su recubrimiento más que por su contorno y, filtrándose la luz como por una hendidura en medio de las tinieblas, lo claro no cesa de estar inmerso en lo oscuro. Así, la tensión entre la acentuación de la oscuridad (“la noche en la noche”, “los gritos en los gritos”) y la súbita iluminación (el relámpago) contra el fondo sombrío. Así también, el régimen de micropercepciones que prepara la percepción de las figuras que luego se iluminan, de golpe, en medio de la oscuridad más absoluta: “Iban en plenas subidas y bajadas, semiasfixiados, tan ensordecidos como enceguecidos, cuando de pronto asomó por el borde de la balsa algo que parecía una cabeza inhumana, con la calva negra en punta y ojitos de chino que blanqueó un relámpago... Era del tamaño de una persona adulta, pero viscoso y frío, sin ropa. También gritaba, pero sin palabras, más bien con un silbido o una respiración chillona. El relámpago siguiente pareció más grande, más ramificado entre cada gota que se inmovilizaba en la caída. El horror fue inmenso... Era un manatí...” (p.88) Son las mil pequeñas percepciones -porque se percibe, alucinatoriamente, en los pliegues- que revelan la universal inquietud, el estado de inminencia en el que se mueve la novela: la agitación de la noche, el arremolinamiento de las ideas, lo animal al acecho. Es el pliegue barroco de la percepción que rige también los juegos de la mutación como el avatar extremo del continuo: las vueltas de la identidad (el monstruo que se volvió ángel que se vuelve monstruo, los hombres que se revelan en las mujeres) como la inclusión de un mundo en otro en medio de la catástrofe. (Para la noción de pliegue y micropercepción barroca, cf. Deleuze, Gilles: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, ed. cit., esp. pp. 111-127)

Es que el aire también flotaba. *Daba la impresión de que tenía que suceder algo en cualquier momento. Por ejemplo que terminaran flótando en el agua esas piedras que recogía Franco. De la vegetación venía un zumbido metálico de las cigarras, que resonaba desagradablemente dentro del organismo. Era increíble que animales tan pequeños pudieran llenar la atmósfera con sus sonidos, que ni siquiera eran sonidos emitidos (en este caso habría bastado con pensar en una amplificación) sino otra cosa, una irradiación, una amplificación vista al revés, y oída al derecho. (pp. 50-51, subrayados nuestros)*

Contaminación, flotación, irradiación: es la catástrofe por venir que llena la atmósfera. Con una “increíble capacidad de mimetismo”, como la que Martín advierte en su hijo para asimilarse al ambiente y como la que la misma novela enuncia como ley (“podía suceder cualquier cosa extrañísima, incluso sobrenatural, y se asimilaba tan bien al contexto que no quedaban huellas siquiera en lo extraño”, p. 180), la historia que se condensa en el relato final se mimetiza en la creación de una atmósfera envolvente – un “clima” para decirlo con un término muy airiano y aquí fundamental. Literalmente, un clima preparatorio: la atmósfera anuncia a cada paso la inminencia del relato, y lo hace, por lo demás, con una intensidad tal que, al revelar la trama, el científico moribundo puede reprocharle a Martín con toda lógica: “Ud, a esta altura, debería conocer toda la historia... Si hubiera mostrado un poco de curiosidad.”(p. 252)

Y si lo que se anuncia en *Embalse* es la catástrofe y la muerte, se comprenderá por qué este anuncio afecta intensamente la *atención* del relato: por qué, en el clima televisivo que de por sí tiende a la dispersión (a la fragmentación), la percepción de Martín es en cambio una percepción agudizada, un estado hipersensitivo del orden de una micropercepción de lo visible (así, “los pequeños espectáculos”, p.52; “la mirada de modificaciones incongruentes en los cambios de luz”, p.61) y de una “microfísica de los sonidos” (esa increíble cantidad de voces, ruidos, radios encendidas, murmullos, cuchicheos que casi desde el principio Martín se había resignado a dejar en el misterio y que sin embargo se oían todo el tiempo y seguían operando sobre su imaginación). Véase por ejemplo la página 72:

Se despertó al amanecer y salió a respirar el aire sano y refrescante. Era una típica mañana serrana, con luz inocente y el mundo inflado, la superficie apuntando con energía hacia arriba. Los alrededores parecían estirados. Había un concierto de pájaros en los árboles que circundaban la casa; producían un estruendo fantástico, con algo de excesivo. [...] Era como si cayeran un millón de copas de cristal sobre un piso de mármol blanco, *una catástrofe constante*, sin consecuencias. [...] Alzó la vista a las ramas, pero no los vio. Volvió a entrar en la cocina y se preparó una taza de café, con la que se dirigió a la mesita del patio trasero. [...] Dos hormigas caminaban por el granito blanco y negro de la mesa: las sopló. *Bien oídos*, los trinos estaban intercalados con toda clase de aleteos. (p.72, subrayados míos).

Que esa catástrofe es la de la muerte por venir, lo prueba el hecho de que su inminencia se traduce no sólo en la atmósfera sino a su vez en el propio *humor* de Martín que es también *el humor del relato*. La “prefiguración torcida de la muerte” que para Martín se cifraba, desde la infancia, en los cuentos de terror, se traduce en esa *falta de humor* que singulariza a la novela en el contexto del ciclo: esas sensaciones “siniestras, amenazantes”, ese desasosiego constante, ese miedo y esa angustia que lo vuelven todo deprimente: almuerzos, conversaciones, excursiones.

En Aira la anécdota dicta una forma de percepción: estrictamente, una forma de encarar el relato. Por eso en éste que es el relato del Fin, de la muerte sin supervivencia, es de rigor –o formalmente lógico podríamos decir- que el humor de la novela se sustraiga al optimismo inherente del relato.

En *La guerra de los gimnasios*, la novela que completa el ciclo legibreriano, el procedimiento de las dos historias sigue funcionando según, no obstante, una resolución formal diferente. La leyenda que cuentan y revelan los relatos de Julio y de Valencia y que es en rigor el soporte de la trama (la historia legendaria del Gigante Chin Fú: del cerebro, de los mellizos, de la guerra entre los gimnasios), está puesta en primer plano: de entrada, decíamos, el relato nos instala, directamente, en el mundo de la leyenda, y es en ese mundo, que lo envuelve todo, que se absorbe la historia que protagoniza Ferdie. Al revés, podríamos decir, la historia “visible” –la del protagonista- queda absorbida en la “secreta” –la de la leyenda- a través de la producción misma de la

historia: Ferdie inventa la frase (“producir miedo en los hombres y deseo en las mujeres) que, al “encajar” en la leyenda de la guerra, así como el relato de su infancia “encaja” en la fábula del Gigante, funda a su vez la génesis de la novela. Que la segunda historia (la de la leyenda) sea visible desde el comienzo de la novela hace que no tenga sentido entonces desplegar el procedimiento de mimetización a lo largo del relato¹⁶, y explica también que, cuando esperábamos que todo se nos revelara como una metáfora, la leyenda se *revele* en cambio en su máxima expresión, potenciándose en un final de alfombras mágicas volando por la Vía Láctea, y realizándose, podría decirse, literalmente, en una fábula en su más clásico sentido de exemplum a interpretar¹⁷: la fábula de la Joven Desamparada con la que el Gigante le explica a los jóvenes de la novela el funcionamiento del universo, de la guerra y del amor.

Con resoluciones formales diferentes, entonces, el procedimiento de las dos historias se pone en marcha en las novelas del ciclo darwiniano: una historia corriendo por debajo de la otra, la historia secreta mimetizándose en la superficie del discurso. Una misma estructura da forma a *La liebre*, *Embalse* y *La guerra de los gimnasios*: el protagonista cae en un mundo de fábula –las fábulas indígenas, el complot genético, la guerra de los gimnasios- y en ese mundo, que lo envuelve por todos los costados desde el comienzo, se instaura una doble relación. Desde el punto de vista del protagonista, una relación de exclusión casi absoluta: como situándose por fuera de los acontecimientos, el protagonista no termina nunca de comprender qué es lo que exactamente está sucediendo ante sus ojos y resulta, de este modo, un extranjero en todo sentido. Y al mismo tiempo, y desde el punto de vista de los demás personajes de la historia, una relación de íntima y

¹⁶ Lo que no quita que el procedimiento funcione, no obstante, en un contrapunto que define de un modo fundamental la atmósfera del relato: las alternancias de la “luz” y la “oscuridad” en la que se metamorfosea el contraste entre la extrema visibilidad de la “estrella de la televisión” y la población “oscura” de los cirujas de Flores.

¹⁷ Volveremos especialmente sobre este sentido clásico de la fábula en la narrativa de Aira en el Epílogo.

directa implicación. Porque en realidad el protagonista es el blanco mismo de los acontecimientos, todas las palabras y todos los signos le están dirigidos y lo implican de un modo principal, todo se desencadena -aunque él mismo no llegue a advertirlo- por efecto de su aparición inesperada y de un modo tal, por lo demás, que aquellos que finalmente le revelan la trama no pueden dejar de hacerlo responsable. Clarke, Martín y Ferdie son, podría decirse, el sujeto de la primera historia -la que creen estar viviendo, la que imaginan, la que fantasean-; y el objeto de la segunda -la que, sin saberlo, están en efecto protagonizando.

De este desfasaje entre las historias es índice esa distracción constitutiva del protagonista, pero también -y pasando a otro nivel de lo que es la mimetización de la anécdota en la forma del relato- lo son los *desfasajes de la percepción*, el trastocamiento de las perspectivas que define la percepción de la novela. Como Clarke y el Vagabundo en la pampa, Martín y Ferdie no saben nunca dónde están, si cerca o lejos, si de un lado o del otro. Y como en *La liebre*, los procesos de miniaturización y de gigantismo son un trastorno en la percepción de las distancias, y los procesos de fragmentación de la visión son efectos de los *dispositivos ópticos* a través de los cuales se mira: el punto de vista se hace literalmente *punto de observación* (el ojo implacable de la naturaleza o la casa-observatorio de Martín en las sierras de Embalse; la película o el escenario que Ferdie observa como desde el fondo del palco de un teatro) y todo se mira *a través de una ventana*. La ventana-hueco de *La liebre* se transforma ahora en ventanas-vidrios (el hueco y el cristal son ahora un vidrio de curiosos efectos visuales en el gimnasio) o en ventanas-pantallas (las pantallas iluminadas a través de las cuales se mira la escena, o la gran visión de cinemascopio con la que la calle se presenta a los fugitivos de la guerra: "Era como si los pusieran a ellos en una ventana, y la pantalla fuera la realidad en su forma noche").¹⁸

¹⁸ En el ciclo televisivo de *La liebre*, podríamos decir, la televisión acaba por convertirse, literalmente, en punto de vista.

Si *La liebre* cristaliza el procedimiento de las dos historias es porque allí aparece, por primera vez, la “ventana” como el dispositivo óptico, y porque ese dispositivo óptico funciona, en el relato (para el relato) como un dispositivo de *pasaje* fundamental: el dispositivo de la transparencia y la reversibilidad general. Mirar a través de la ventana es en *La liebre* pasar a través del átomo del pliegue por lo que todo, como visto desde el otro lado del espejo, se da vueltas en el final. Convertido en dispositivo óptico, el punto de vista se *trama* en el relato y muestra al continuo actuando como *torsión de las perspectivas*.

Los Misterios de Rosario, donde la liebre reaparece, detenida, como un dibujo en una pintura de la escalera del Palacio Fuentes y donde la Naturaleza es “una nostalgia”(p.65), es la exacerbación del ciclo darwiniano: su punto de culminación y su exceso.¹⁹ “Por fin todo confluía”, dice el narrador: “había algo más interesante de qué ocuparse: el clima”(p.51). En efecto: por fin el clima, que está en todas las novelas bajo la forma de una atmósfera en la que se mimetiza la historia, cobra cuerpo y se vuelve directamente tema del relato. Casi protagonista exclusivo de la novela, la catástrofe climática transfigura a Rosario en una Persépolis congelada:

Todo Rosario se extendía allí abajo, en una Persépolis congelada. Las masas de hielo habían crecido, cubriendo edificios, calles, plazas, barrios enteros. Pirámides de hielo azulado, sobre las que resbalaban toneladas de nieve. O caracolones de cristal, como réplicas colosales del Museo Guggenheim, dentro de los cuales, igual que mariposas en un pisapapeles, había autos, casas, cines, nubes de adoquines de la calle como papel picado fijo. Formas caprichosas creadas por la dinámica de la nevisca, arcos, galerías, pasajes. Nada proyectaba sombras, todo había que adivinarlo en el blanco, en las transparencias. Y al fondo el río, un tubo cósmico del negro más brillante, tan amenazador que parecía como si en cualquier momento fuera a barrer toda la ciudad de un manotazo. (p.98)

¹⁹ Hasta aquí nos hemos referido al ciclo legibreriano-darwiniano (en tanto sigue las mutaciones genéticas de la liebre) como al ciclo integrado por *La liebre*, *Embalse* y *La guerra de los gimnasios* (en tanto las tres trazan una parábola de la Argentina: cf. capítulo I de esta tesis). La serie, sin embargo, tiene otras continuaciones: en tanto ciclo legibreriano (que incorpora el elemento de la libre), continúa y se cierra, como lo postulamos aquí, en *Los misterios de Rosario*; en tanto ciclo genético continúa en las novelas de las experimentaciones, mutaciones y clonaciones, genéticas: *El Sueño*, *La Abeja*, *El Congreso de Literatura*, *Dante y Reina*.

Es la exacerbación expresionista del clima: una catástrofe de proporciones. Y una catástrofe en la percepción de las proporciones. El expresionismo, que, como lo veremos en el próximo capítulo, cristaliza por primera vez en la literatura de Aira en *Cómo me hice monja* (de 1989) bajo la forma de la “falla” perceptiva y la autobiografía del monstruo, vuelve en *Los misterios de Rosario* (de 1993) bajo la forma clásica de la deformación monstruosa y la hipérbole, la alteración de los patrones de la representación.²⁰ Si en la singular interpretación que hace de la obra de Arlt, la deformación expresionista es para Aira efecto de la torsión de la conciencia en su imposible *vuelta sobre sí misma*,²¹ *Los misterios de Rosario* se llena de monstruos –monstruos de percepción, deformaciones monstruosas- como efecto de la *autorreflexión* del narrador sobre la propia factura del relato. Dice el narrador:

Las exigencias de la forma me obligan a reunir, abreviar, sintetizar. El collage produce monstruos, pero en este caso no serán los monstruos de la imaginación sino los del mundo. No invento nada, aunque sí debo inventar la síntesis. Me explico: para hacer

²⁰ Como lo postuló H. Bahr en su clásico ensayo, todo el arte del expresionismo se funda en la creación de una *visión interior* (intelectual, espiritual): contra la mirada del impresionista que suprime la participación del hombre en la imagen visual por miedo a falsearla y que se limita a capturar el estímulo en el instante de su primera entrada en el ojo, justo cuando se hace sensación, la visión expresionista en cambio, guiada por un impulso esencialista que la lleva a buscar la “forma verdadera”, desconfía de las apariencias del objeto y procede a proyectar el yo (absoluto y autoritario) al objeto que se enfrenta. El del expresionista no es el ojo pasivo del cuerpo sino el ojo activo del espíritu: una especie de vista con “sentido del tacto” que solo usa las imágenes de la realidad como materia para aplicarle su potencia creadora, que instaura un mundo que, regido por otras leyes distintas a las del ver sensitivo, aparece como un mundo deformado, absolutamente individual, en el que se han alterado los patrones de la representación cuando ésta se concibe como mimesis. (Cf. Bahr, Hermann: *Expresionismo*, Murcia, Colegio Oficial, 1998.) Contra el soñador romántico tardío y la visión del impresionista, el visionario expresionista quiere despertar a su público, abrir los ojos a los aspectos más alarmantes de la realidad, a la monstruosidad de la vida cotidiana. Así como el impresionismo había hecho un culto de lo difuminado e impreciso, el arte del expresionismo, en cambio, que busca impresionar, asustar, angustiar, está basado en la exasperación de la expresión: el grito, la visión alucinada, la hipérbole, el exceso y la desmesura, la búsqueda de lo que es monstruosamente ilimitado y desproporcionado en cuanto todavía no ha sido llevado dentro de los límites normales de la civilización. (Cf. De Micheli, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Córdoba, Editorial Universitaria, 1968; y Plebe, Armando: *Qué es el expresionismo*. Madrid: Doncel, 1971.

²¹ Aira lee la obra de Arlt desde la estética expresionista: a partir de la clásica distinción entre impresionismo y expresionismo, Aira entiende el específico expresionismo arltiano –la genealogía del monstruo arltiano- como efecto de una torsión de la conciencia y de la percepción. Volveremos sobre esta cuestión más específicamente en el capítulo cuatro.

contiguos tantos hechos, sin modificarlos, no he tenido más remedio que inventar un argumento aglutinante, y en este punto no he tenido muy en cuenta el verosímil. (p.26)

En este sentido, y en relación con el ciclo legibreriano que viene a completar, *Los misterios de Rosario* es la exacerbación arltiana –según el Arlt de Aira-, esto es, la exacerbación monstruosa, del desfasaje del personaje en relación a la historia. Giordano, que “todos los días estaba descubriendo que las cosas que sabían todos, él las ignoraba (p.96), que “tenía una vaga conciencia de interrupciones, hasta de conversaciones laterales, cuya secuencia no habría podido reconstruir” (p.93), lleva al extremo esa desarticulación constitutiva del personaje: como si hubiera caído en una civilización por completo extraña, y en medio de la “emisión remanente” de la televisión (llevando al límite el clima televisivo del ciclo, aquí “era como si el clima hubiera liberado toda clase de ondas de imágenes en la atmósfera”, p.120), no entiende la lengua en la que los demás se comunican (y que no es sino la lengua de la telenovela²²), no entiende sus reglas de funcionamiento, no entiende los sobreentendidos. Más que el Distraído, Giordano es el Extranjero en el sentido más cabal de la palabra: el Idiota. Y esa inadecuación se hace monstruosidad en el cuerpo: es el Cojo, el Mudo, el Miope.²³ Es también el que no puede hablar, el que no puede contar su propia historia porque, habiendo caído en el plano absoluto de las transformaciones, “no había persona gramatical en la que contarla”:

²² Como un eco del final telenovelesco de *La liebre* (“esto solo pasa en las novelas pero las novelas sólo pasan en la realidad”), *Los misterios de Rosario* podría leerse como una rara experimentación con el realismo: la traducción de la realidad (los nombres propios que Aira “toma” e “incorpora” de la realidad, con sus identidades y relaciones) a los términos de una telenovela (es el procedimiento que todos ponen en marcha, y del que Giordano queda excluido), la realidad contada *como si fuera* una telenovela.

²³ Para la relación entre Cuerpo y monstruosidad en Arlt, y sus efectos en la economía narrativa, véase Rosa, Nicolás: “La ilusión cómica” en *Revista de Letras*, N°5, UNR, 1997. Dice Rosa: “La quiebra de la verosimilitud y excedente de la narración que supone la reflexión del Comentador y el autor fingido por Editor, nos permite suponer que hay un más allá de la representación, una verdadera desmesura de la narración que produciría la mostración de esos “monstruo” y al mismo tiempo una teratología de la narración. El cuerpo dividido, fragmentado, trozado en partes anatómicas y el cuerpo disminuido en su expresión corporal, convierte al cuerpo en un fetiche de la narración y en una reliquia del relato.” (p.9)

No soy yo... Iba reconstruyendo la temida Conciencia de Sí. La sentía crecer, alzarse en su sepulcro, sacudir todo el mundo frágil de su vida en su nacimiento horroroso; era el sistema de autoproducción, el Monstruo. (p. 123)

En esa imposibilidad de reconocerse, en ese horror que la conciencia comprueba en su retorcida vuelta sobre sí (torsión en la que se funda, para Aira, la génesis del monstruo arltiano), el personaje proyecta sus dobles horrorosos en desdoblamientos arltianos sucesivos: el muñeco de nieve como un jorobadito, el matrimonio.

Pero si *Los misterios de Rosario* es la exacerbación expresionista arltiana del ciclo darwiniano es porque además, subrayando el primer sentido etimológico del término (“monstrum”: lo que se *muestra* espectacularmente más allá de una norma)²⁴, lleva a su extremo monstruoso –terrorífico- esa dialéctica entre lo oculto y la transparencia, entre el secreto y la revelación, que articula la serie de *La liebre*, *Embalse* y *La guerra de los gimnasios*. El Monstruo (Giordano), que teme que en la catástrofe queden al descubierto todos sus secretos, mira a través de la ventana (otra vez aquí la ventana y el cristal: la transparencia) y ve *a través* de la tormenta:

La tormenta era transparente y dejaba ver lo que pasaba al otro lado: revelaba que no era lo único, que había otras cosas, otros mundos, que el clima no lo era todo. Esa transparencia había sido una experiencia terrorífica: era el hombre del secreto y cualquier revelación lo alarmaba. (p.118)

Los misterios de Rosario es la novela del Secreto y la Transparencia en su versión “terrorífica”. En el ciclo del secreto y la revelación, que es el ciclo de la *manifestación de la historia* (de su revelación en el final), lo que constituye al Monstruo es el miedo a la manifestación de la propia historia: el *terror a la Revelación*.

El Monstruo, sin embargo, sobrevive (y la supervivencia a la catástrofe tiene la forma de una recuperación de los patrones de la representación en “el altar de la Diosa Perspectiva”: allí

²⁴ El segundo significado de la etimología del término “monstruo” es la misteriosidad causada por el hecho de que su existencia nos lleva a pensar en una admonición oculta de la naturaleza que deberíamos adivinar (“monitum”).

donde todos se reencuentran y se restablecen las perspectivas de la “normalidad”). Y la *revelación* de la historia, finalmente, queda a cargo del folletín (y aquí funciona el título aludiendo, obviamente, a *Los misterios de París*). Para algunos ésta es la *catástrofe de la novela*: la precipitación catastrófica de la novela en la incómoda, ridícula o desfachatada, banalidad del desenlace. Para Aira es el encaminamiento acelerado de la novela hacia la explosión de lo novelesco en su máxima potencia: “la potencia invencible del amor” y el impulso de la aventura en su versión más puramente folletinesca (“¡Uno para todos y todos para uno!”)

II. Las velocidades relativas

El procedimiento de las dos historias es una de las formas de la desarticulación del relato. Otra, fundamental, es la de la alternancia de las velocidades relativas. En la narrativa de Aira dos historias suponen a la vez, y ante todo, dos series temporales que determinan los ritmos divergentes del relato: su *velocidad*. El impulso del relato hacia adelante no es mera continuidad ni simple aceleración hacia el desenlace; requiere, en cambio, una cuidadosa construcción de su velocidad, es decir, una cuidadosa dosificación y alternancia de los ritmos. Desde el punto de vista de la velocidad, esto es, desde el punto de vista del coeficiente entre la distancia a recorrer (la extensión de la historia) y el tiempo en que se la recorre (la duración), las dos trayectorias que articulan el relato —esas dos historias que avanzan a la vez, o ese impulso hacia adelante que es simultáneo a la vuelta del relato— se conciben ahora como dos ritmos: urgencia y retardo. La catástrofe final de *La Prueba* plasma ejemplarmente esa simultaneidad y divergencia de los ritmos: la rapidez increíble con la que se producen los choques sobreimprimiéndose a la lentitud sobrenatural que habían adoptado los movimientos de Mao (83); el desenfreno de las punks que hacen cosa tras cosa sin huecos ni esperas superponiéndose a la inmovilidad mortal de las

víctimas. Aceleración y retardo en la que la catástrofe final encuentra su forma (“una urgencia detenida y vertiginosa a la vez”) y que, según el procedimiento de mimetización de la anécdota que acabamos de ver, ya anticipaba la atmósfera juvenil que Marcia atraviesa en las primeras páginas de la novela:

Había cambiado la atmósfera, el peso de la realidad. [...] De pronto todos eran distintos, era como si *un gas de dispersión* instantánea los hubiera transformado. Era increíble *cómo podía cambiar todo*, pensaba Marcia, hasta en los detalles. *No se necesitaban catástrofes ni cataclismos...* Al contrario, en este momento un terremoto o una inundación sería el modo más seguro de mantener las cosas en su lugar, de preservar los valores. Que dos chicas, dos mujeres.... Era tan inesperado, tan novedoso... *Todo podía suceder, realmente*, y los que podían hacerlo suceder eran esos cientos de jóvenes que salían a la calle a perder el tiempo al anochecer, después del colegio. Podían todo. Podían *hacer caer la noche en pleno día*. Podían hacer girar el mundo, y *retrasar infinitamente* la marcha de Marcia en línea recta de Caballito a Flores. (pp. 15-16, subrayados míos)

No sólo la atmósfera juvenil del comienzo anticipa, como un fin inminente, la catástrofe final (la súbita explosión de la realidad, lo instantáneo del cambio y lo absoluto de la transformación, la identificación de las punks con la oscuridad²⁵) sino también la velocidad que da forma a la precipitación en el desenlace: entre la *aceleración* del paso del tiempo (“hacer caer la noche en pleno día”) y el *retraso infinito* de una marcha en la que ya no habrá vuelta atrás, la divergencia entre las series (la divergencia entre la urgencia que empuja a las punks desde el comienzo: “Decí que sí”, y las continuas dilaciones de Marcia) se articula como una divergencia temporal entre el retardo y la precipitación.

En *El Volante* la alternancia de las velocidades relativas se hace, directamente, drama en la escritura. El de *El Volante* es el drama de la expresión -cómo acertar con la expresión exacta- en dos sentidos. El drama de la eficacia expresiva de los gestos, para el cual el taller de Expresión Corporal de Norma Traversini se propone brindar un auxilio, se traduce formalmente en el

²⁵ Aquí los jóvenes “podían hacer caer la noche en pleno día”(p. 16); en el final Mao y Lenin “no habían tenido que esperar nada para identificarse con la oscuridad”(p. 77).

drama de la escritura misma del volante: cómo dar con la *expresión* justa que explique –que traduzca- la idea del taller. Pero además, dada la exigencia formal básica del volante que es la de la brevedad, todo el drama de la expresión en *El volante* –en el volante que *se está escribiendo mientras leemos*- no es otro que el de lograr un máximo de velocidad: el mejor coeficiente entre la distancia a recorrer (la extensión de la explicación: todo lo que hay que decir, los múltiples ejemplos y razones que hay que brindar) y el tiempo del recorrido (la duración de la lectura).

Pues bien, el primer fracaso que experimenta Norma Traversini en la tarea de escribir reside justamente en el desfasaje entre la premura por terminar y el retardo –la dilación interminable- que impone una explicación que no acierta en su expresión. El auxilio al que Norma acude para dar término al enredo de la explicación –servirse de la historia y de la moraleja de la novela *Apariencias* que acaba de leer y en la que encuentra la mejor expresión de lo que quiere transmitir- no hace más que acentuar el fracaso de la escritura. Porque si, desde el punto de vista del objetivo del volante (la comunicación de la idea), el recurso a la novela puede obrar como una solución, desde el punto de vista de su exigencia de brevedad no hace sino reduplicar y potenciar la dificultad que se procura sortear: obviamente se abre allí un rodeo, y de aquí en más el drama de Norma no será solamente el de traducir con éxito la novela (para expresar con éxito la idea) sino antes bien el de *resumirla*. Súbitamente borgiano, el problema de la expresión se convierte en problema de arte narrativo: cómo exponer *en pocos minutos* lo que se cuenta en *la extensión* de un centenar de páginas.²⁶ Esto es, cómo *traducir la novela al cuento*. Sólo que si Borges, en virtud de su conocida aversión a la infirmitad de la novela (rechazo a la extensión propia del género en tanto es el principal obstáculo formal a la perfección de la trama), encontró un modo de

²⁶ Nos estamos refiriendo, por supuesto, al prólogo de Borges de 1944 a *El jardín de senderos que se bifurcan*: “Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en *Sartor Resartus*; así Butler en *The Fair Haven*.” Cf. Borges, Jore Luis. *Obras completas*, ed. cit., p. 429.

tratar con la novela (un modo de contener su prolongación) a través de lo que Michel Lafon denominó el procedimiento de *la puesta en cuento de la novela* (la inclusión de la novela en el cuento), Norma Traversini que, como César Aira, es irremediablemente novelista, procede en el sentido inverso: procede a *extraer el cuento de la novela*, y a *seguir en la novela*, o a *seguir con la novela* hasta el final.²⁷

Veamos. La ineficacia del procedimiento (el de resumir la novela) no tarda en revelarse para la actriz convertida en escritora: no sólo cuando advierte, a veinte páginas de iniciado, que el resumen de *Apariencias* no hace más que alargar el volante, sino también cuando advierte que, en relación a la propia novela, el resumen implicó hasta el momento la omisión de su atmósfera (que es “lo más importante”) así como la de su ritmo y velocidades relativas. La comprobación de esta falla, sin embargo, no supone para Norma -como no lo supuso la previa comprobación de haber fracasado en el intento de explicar- desandar el camino recorrido: ni *retroceder* para co-

²⁷ Según Michel Lafon, el primer párrafo de la primera ficción de Borges (primera en el sentido que abre *El jardín de los senderos que se bifurcan* y luego *Ficciones*) “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” reenvía a la novela (a la novela entrevista, elíptica, polémica y elitista) y es al mismo tiempo “el emblema e inclusive el motor de la *puesta en cuento de la novela* (del abandono de la novela, de su reemplazo, de su desplazamiento por otra forma, finalmente más satisfactoria: enciclopedia, cuento), o al menos del deseo de ajustar a las cualidades intrínsecas del cuento (brevedad, orden, rigor, rapidez, fragmentación) las virtudes eventuales de la novela: para Borges se trata nada menos que de inventar una narración breve, un cuento cuya riqueza y complejidad le confieran la extensión virtual de la novela”. A priori imposible, este proyecto que Borges lleva a cabo de un modo abstracto y teórico exponiendo *dentro* de los cuentos discusiones sobre la novela (primera página de *Tlon*) o glosas de novelas (Herbert Quain, T'sui Pen), está en estrecha relación con la temática central borgiana de la coincidencia de la parte con el todo, de la inclusión del todo en la parte, de la invasión del todo por la parte. La empresa, dice Lafon, es imposible en términos de lógica (hacer entrar un texto largo en un texto breve, una novela en el capítulo virtual de la novela) pero Borges la realiza bien: la lectura de sus ficciones es, de hecho, interminable y calificarlas de formas breves sería al menos parcial. “La ficción borgesiana incluye la novela, la novela es una parte virtual de la ficción (una ficción abandonada, trascendida) y sabemos que ese movimiento se continúa porque coincide con toda la literatura. [...] La ficción borgesiana es la puesta en cuento de la novela, o más precisamente el relato de esta puesta en cuento de la novela, inclusive el relato de esta empresa y de su abandono, que es de hecho su desplazamiento”. Cf. Lafon, Michel: “Le foyer des fictions”, *Co-textes* n°38, Institut de Sociocritique de Montpellier, avril 2001.

En cuanto a la no-extensión del relato borgiano (en relación con la cual postulamos, por contraste, la prolongación airiana) postula Nicolás Rosa: “En Borges no hay extensión (por ende no hay relato), no hay duración (por ende, no hay historia), puesto que todo se reabsorbe en la infinita divisibilidad y en la fuga aleatoria del punto. [...] Esa escritura es pura tensión, no extensión, es puro punto y todos sabemos cómo se llama ese punto”. En “Texto-palimpsesto: memoria y olvido textual” en *El arte del olvido*. Bs.As., Puntosur, 1991, p. 155.

regir el error, ni *abandonar* la novela que se ha elegido. Decididamente artista, esto es, fiel al designio formal que se le ha vuelto su presente ineludible (“no veo cómo podría llegar a transmitir la idea sin la novela, *ahora que tomé ese camino*”, p. 44)²⁸, Norma *improvisa*, entonces, sobre la marcha, soluciones formales con las que avanzar –porque el problema sigue siendo el de la urgencia por terminar- por el camino ya emprendido de la novela: condensar la atmósfera a unas pocas páginas para que luego se distribuya, y extraer los fragmentos pertinentes para componer con ellos un cuento completo. Un nuevo intento, se dirá, de resumir la novela, de contener su extensión dentro de los límites del cuento. Si decimos que, aun así, la de Norma Traversini –la de Aira- es una solución inversa a la borgiana es porque, con todo, la forma de la novela insiste como un designio irrenunciable (“el cuento parece complicarse infinitamente y la novela volver por sus fueros más que nunca”, p. 82) y porque el cuento que se extrae *de* la novela (el que se compone con los fragmentos de *Apariencias*: “un cuento brevísimo, como un relámpago, hacia la fulgurante moraleja del gesto apropiado”, p. 46), lejos de operar como fuerza de contención, le confiere a la novela que insiste –a la novela en la que se ha convertido el volante- la potencia para seguir hacia adelante y para precipitarse, por fin, en la aventura.

El desfasaje en el que se funda el drama de la expresión, y que es el desfasaje temporal entre la premura por terminar que exige la forma del volante y el retardo que imponen primero la explicación y luego el desvío del relato, se traduce en esta alternancia de velocidades que, en el interior mismo del relato, se establece entre cuento y novela, entre ímpetu hacia la conclusión e impulso de continuación. He aquí, una expresión cabal del continuo airiano de la escritura, de los efectos de la velocidad del continuo sobre la forma del relato: negativa a retroceder porque todo

²⁸ Éste, para Aira, es el signo mismo del artista: la negativa a renunciar a su arte y a su presente, esto es, a la *opción formal* que lo ha constituido, instantánea y definitivamente, en el origen. Dice en “Arlt” a propósito del designio expresionista del artista: “Retroceder equivaldría a renunciar a su arte, porque sería salir del presente y entrar al tiempo, que es una perspectiva, una distancia. El artista, virtuoso en renunciamiento, nunca renuncia a su presente. Abandona todo lo demás, pero no eso”. (p.56)

es prisa por llegar al final, impulso a seguir hacia adelante y a dejar, por lo tanto, sin vacilación y sin escrúpulos (porque no hay tiempo que perder) los errores y los fracasos al descubierto: expuestos. He aquí también la clave de la forma en que la literatura de Aira conecta la novela con el cuento. En el relato, dice Aira, conviven el pasado del cuento –lo que pasó- y el presente de la novela en que se lo cuenta (*Copi, Alejandra Pizarnik*). Esa convivencia tiene siempre para Aira la forma de una inclusión (dentro del presente de la novela, el pasado del cuento) y esa inclusión (que la mayor parte de las novelas representa cuando alguien, de repente, se pone a contar un cuento) es índice de la primordial potencia narrativa que la novela de Aira extrae *del* cuento y de la cual obtiene el impulso a continuar.

Que esa conexión que la novela de Aira entabla con el cuento no tiene como marco el imperativo borgiano de construir una trama perfecta, cerrada sobre sí misma, sino que se funda en el imperativo de seguir hacia adelante por la vía de una continua transfiguración, puede verse en la forma en que se desencadenan los clisés y estereotipos del género. Porque cuando el relato de Norma Traversini pasa del volante a la novela (cuando recurre a la novela *Apariencias* en su auxilio), la escritora *pasa* a su vez a los moldes seriados de la cultura masiva: la novela que se traduce y se resume es un “best-seller” y con él vienen no sólo los clisés propios de “el cuento de los amantes” (“se enamoraron perdidamente y sin esperanzas”, “la hermosa Lady Barbie”, “el apuesto Cedar Pringle”) sino también el “exotismo” en su carácter más banal y estereotipado: del barrio de Flores pasamos de golpe a la India inglesa de fin de siglo donde la oposición de los caracteres culturales se lleva al extremo (la sublime inexpresividad inglesa, la patética expresividad nativa; el colonialismo salvaje, el colonialismo protector) y el color local se exagera en los paseos turísticos a través de la “atmósfera de los trópicos”. Podría decirse: así como el desplazamiento a través de los territorios –del barrio próximo al Oriente lejano- coincide con un pasaje a través de territorios de escritura –del volante a la novela-, así también, por la pendiente del cli-

sé, con la velocidad propia de su impulso, se pasa de la explicación y de la imposibilidad de escribir a la precipitación en el relato y la aventura.

Por este desenfreno disparatado en la aventura *El volante* aparece de inmediato como una de las típicas “novelitas” de César Aira. Hay que advertir, no obstante, que los estereotipos se desencadenan no de cualquier modo sino según el ritmo específico que va pautando el resumen de la novela: un régimen de aceleración creciente (el ritmo que impone la urgencia por terminar) que implica a su vez, para los mismos estereotipos puestos en juego, un régimen de metamorfosis. La aceleración –como lo vimos en el primer capítulo- es siempre en Aira una aceleración en el cambio de las formas, y de ahí la estrecha relación entre velocidad y transmutación. Veamos las escalas de esta operación. Cuando Norma empieza a resumir la novela a la que acude en su auxilio, empiezan a desencadenarse, decíamos, los clisés de la novela exótica y de la novela de amor. Pero a las veinte páginas Norma advierte la falla del procedimiento e improvisa, para subsanarla, las dos soluciones formales que ya hemos apuntado. Cuando el resumen vuelve a comenzar, entonces, atento ahora a la exigencia doble de condensar la atmósfera y traducir los ritmos del relato que se está resumiendo, los estereotipos son objeto de una transfiguración. Por una parte, allí donde el narrador extrae del best-seller los pasajes de color local del “exótico subcontinente llamado India”, los descontextualiza, los acumula y los pega, pero lo hace a una velocidad tal que la condensación se transmuta en alquimia surrealista:

Aquí no hay miniaturas exquisitas. En la India todo es grande, aceitado, sedoso, chillón, vulgar. La noche es un tul de nylon tras el cual dos bayaderas procaces se contonean de prisa. El país ya está enhebrado por una raza de perros salchicha. Farolitos dorados. Lo exterior se traduce a interior, pasa perfectamente como en una inversión bien hecha. En una mesa en el rincón, el coronel Mapplewhite le hace la corte a una bailarina. Marjales y gaviales naïf pintados en las paredes. ¿Harás realidad todas mis fantasías eróticas de inglés? (p. 50)

Por otra parte, cuando Norma retoma “el cuento de los amantes” para acelerar la llegada al final con la máxima economía (“a partir de aquí contaré, en un par de páginas, al fin segura de

mi camino, el cuento de los amantes, Cedar y Barbie”, p. 53), vuelve a contar las dos ceremonias de bienvenida que había “resumido” en la página 43, sólo que ahora no sólo acelera el ritmo (“sin detenerme en nada”) sino que con esa aceleración cambia también el lenguaje y la forma del relato. El relato pasa decididamente a “la acción” y cristaliza, podríamos decir, el “género de los villanos”: la acción se hace “vistosa, múltiple, colorida” y la aventura se cuenta como un *Batman* con enmascarados, justicieros, malévolos y peleas de comic. Norma, no obstante, vuelve a detenerse cuando advierte que el cuento empieza a complicarse y la novela volver con más vigor que nunca: nuevo detenimiento en la escritura, y a continuación nuevo relanzamiento del relato. Y es a partir de este segundo recomienzo (que esta vez se emprende ya directamente con miras al desenlace: “esto nos pone en el umbral del desenlace, y del fin de la explicación y del volante... ya que estoy terminaré”, p.84), que la acumulación de los estereotipos es aún más notoria. La velocidad es tal, y tal la urgencia del relato, que todo aparece como una sobresaturación de “episodios inverosímiles y desfachatados”. Como si la urgencia por llegar al final operara al modo de una aceleración de las partículas del género: en cada recomienzo, mayor acumulación de la acción. En ese punto en que la aventura del comic roza el disparate y el ridículo, asoma la literatura de Raymond Roussel (las máquinas de supervivencia de *Locus Solus*), y se revela, envuelta en el espectáculo rousseliano de la reproducción, la inolvidable e irreproducible “sonrisa seria” de Lady Barbie como una epifanía. No diremos que *El volante* combina vanguardia y estereotipo, alta literatura y cultura masiva. Diremos que es la aceleración del relato la que lleva al límite el mecanismo de la *reproducción* –la lógica que funda al clisé²⁹– y lo hace pasar a su grado cero como a otra dimensión: la expresión *singular, única e irreproducible*. La expresión eficaz que Norma Traversini persiguió todo a lo largo del volante –todo a lo largo de la novela– se manifies-

²⁹ En relación con el “clisé” como forma de reproducción masiva desvalorizante, como “figura multiplicada al infinito” y mecanización de la producción cultural, cf. Amossy, Ruty y Rosen, Elisheva: *Le discours du cliché*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982.

ta, finalmente, como grado cero o abstracción de la eficacia: un vacío de expresión, pura expresión que es un máximo de expresión irrepetible. Dice el último párrafo de la novela:

Seguían mirando a Barbie, como si esperaran una respuesta. Y algo de eso hubo. El receso de la droga abrió paso a un movimiento imperceptible en el rostro, mucho menos que un gesto: su sombra, su presentimiento... Los labios se movieron un milímetro, no más, y los espectadores tuvieron la ocasión de ver algo que sólo se ve una vez, con suerte, en el transcurso de una vida: una “sonrisa seria”, y fue como si bajo el influjo se desatara no sólo el nudo de la aventura sino el nudo de la vida, complicado y transparente, y hasta el corazón, hecho de rumorosos agujeros de sangre, y todos volvieron a una saludable indiferencia (p.95).

Un segundo antes, los literatos espectadores especulaban sobre el desenlace probable de la aventura:

...entonces Lady Barbie hereda las más grandes plantaciones de té del Punjab, y Pringle se casará con ella... Era el desenlace lógico, dentro de todo. ¿Pero era lógico que Pringle se quedara con la chica? ¿Acaso ellos no la amaban también? ¿Y la hermana loca...? ¿Y los thugs prosternados...? ¿Y el cadáver de su madre...? (p.94).

Más que una disolución del desenlace típico del género, la epifanía gestual de Lady Barbie es el punto culminante del mecanismo del continuo: salto del relato a un nivel heterogéneo en el que lo mismo es visto como desde el otro lado del espejo, pasaje inmediato a través del pliegue que lo da vueltas todo en el final. El salto cualitativo en el que desemboca la aceleración creciente del relato se revela, en el final, como *torsión de las perspectivas*: pasaje de la explicación a lo inexplicable, de la reproducción a lo irreproducible, de la expresión a lo inexpressable.

En *La costurera y el viento* la alternancia de las velocidades relativas está dada por el desfasaje entre simultaneidad y sucesividad, yuxtaposición y transfiguración, en torno al vacío originario del olvido.

La costurera y el viento se abre contra la estética del recuerdo. La poética del olvido que Aira desarrolla en *Copi* como fundamento de una poética del relato —el olvido como sintaxis del

relato contra la lógica de la memoria que lo hace retroceder por el camino del significado³⁰ tiene su más notoria realización narrativa en *La costurera y el viento*. Decidido a buscar un argumento para “una novela de aventuras, sucesiva, llena de prodigios e invenciones” (p. 7), decidido a permitirse “por una vez [...] todas las libertades, hasta las más improbables” (p. 7), el narrador de *La costurera y el viento* –que es “el escritor César Aira” escribiendo desde París- abre la novela reflexionando sobre la imposibilidad de recordar el argumento que había soñado –sólo tiene el título: *La costurera y el viento*, y la decisión de escribir una novela de aventuras- y sobre la imposibilidad de acudir, en su auxilio, a la memoria autobiográfica: “En mi vida ha habido poca aventura. Mi vida debe tener la forma de esta falta de aventura, lo que es lamentable porque sería una buena fuente de inspiración” (p.10). Sucede sin embargo que esa imposibilidad de recurrir a la memoria, que en rigor es una negativa bajo la forma de una poética literaria (“Si he escrito, ha sido para interponer olvido entre mi vida y yo”) tiene, paradójicamente, un motivo biográfico.

Dice el narrador:

Tengo un motivo biográfico para sostener estas razones. Mi primera experiencia, el primero de esos acontecimientos que dejan huella, fue una desaparición. (p. 13)

El motivo autobiográfico al que, con todo, se recurre y del cual surge el argumento (“mi primera experiencia”) es entonces la experiencia de una “desaparición”. En ella se envuelven, como las dos caras de un pliegue, el “primer recuerdo nítido”, de esos que, como en el comienzo de *Cómo me hice monja*, “dejan huella” y pueden reconstruirse “en su menor detalle”; y al mismo tiempo, un hueco total de amnesia, el olvido más absoluto: “de pronto, no sé cómo, me encontré en la cocina de mi casa, detrás de la mesa”. Constituida entonces en un recuerdo replegado en el olvido, esto es, constituida en la *memoria perdida*, la experiencia originaria de la de-

³⁰ Citemos a Aira otra vez: “El olvido –dice Aira- 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.” (*Copi*, p.33)

saparición –que es la anécdota originaria de la novela- acontece en un *tiempo perdido*: “Me sentía culpable por el *tiempo* perdido del que por primera vez comprendía la cualidad de *irrecuperable*.” (pp. 14-15)

En ese tiempo perdido la historia encontrará su materia y su forma. En torno a la anécdota originaria de la desaparición -ese coágulo de terror que paraliza a los padres en la infancia: *el caso del niño perdido*- todo entra en la vorágine de la pérdida y lo irrecuperable: se pierde el hijo, se pierden el vestido y el dedal, se lo pierde todo en el juego, Ramón camina perdido por el desierto ilimitado o Delia se encuentra perdida en medio de los émbolos mastodónticos del camión: “¡Estaba perdida!”. Perderlo todo, perderse: tales, podría decirse, son las desventuras de los padres en la Patagonia. Materia de la anécdota que a su vez -y como siempre sucede en Aira por la ley del continuo- tiene su traducción formal en la lógica temporal de la novela, en los tiempos perdidos en los que se trama la historia: la noche y el día perdidos de Delia (que Delia ignora que perdió), el lapso en blanco en la historia anterior del matrimonio, la tarde perdida del escritor (“Nunca supe qué hice esa tarde perdida”), “lapsos de eternidad” en el “crepúsculo perenne” (XX) o, simplemente, el tiempo que se pierde (“¡Días de Ocio en la Patagonia!”)

La historia de *La costurera y el viento* gira en torno a huecos, agujeros, lapsos en blancos: desapariciones, pérdidas, olvidos. Y es alrededor de ese vacío que se desarticulan las dos series temporales del relato: la sucesividad (esa sucesión ininterrumpida de prodigios y aventuras) y la simultaneidad (el régimen del “mientras tanto”).

Si esa desarticulación opera como impulso del relato es porque en ese vacío originario (la experiencia originaria de la desaparición que es también la experiencia originaria del olvido absoluto) se envuelve una potencia máxima de transfiguración: el miedo excesivo que el niño César Aira experimenta ante la aparición súbita y la inmediata desaparición de su amigo³¹ se traduce en una potencia de “monstruificación”: una potencia de metamorfosis en medio de la parálisis:

³¹ Lo hace en un abrir y cerrar de ojos. Lo que es importante porque esto que podríamos conside-

Paralizado, estrangulado, como en una pesadilla, yo quería moverme y no podía. Era como si un viento me apretara por todos lados a la vez. Me sentía deformado, retorcido, con las dos orejas del mismo lado, los dos ojos del otro... Acucillado, como un sapo octodimensional... Tuve la impresión, que tan bien conocía, de correr desesperadamente para huir de un peligro, de un horror... del monstruo agazapado que era yo mismo. (p. 14)

Y envuelta en el vacío del olvido y la desaparición, esa potencia de transfiguración incesante que es al mismo tiempo puro impulso de *huida*, opera como el disparador de la ficción: los acontecimientos, cada vez más increíbles, empiezan a acumularse a una “velocidad sobrenatural”, a una “velocidad multiplicada” (*La Costurera* es de esas novelas en las que una miríada de acciones pasan por cada página). Y a la vez, como efecto instantáneo de esa sucesión acelerada y apenas desatada la aventura, el relato entra inmediatamente en un régimen de simultaneidades.

Dice el narrador:

Es increíble la velocidad que puede tomar la sucesión de hechos a partir de uno que se diría inmóvil. Es un vértigo: directamente los hechos ya no se suceden: se hacen simultáneos. Es el recurso ideal para desembarazarse de la memoria, para hacer de todo recuerdo un anacronismo. A partir de aquel lapsus mío todo empezó a pasar a la vez. (p. 16)

Se impone entonces el régimen del “mientras tanto”, del “a todo esto” que disloca al relato en dos. Como en un típico caso de separación, el matrimonio se desdobra en dos series temporales que son simultáneas (cada uno protagonizando una aventura) pero que al mismo tiempo, y en tanto ambas son objeto de un desfase temporal, son a-paralelas: en la historia de Delia “falta una noche”, y es por este *retraso* constitutivo de la historia que en el instante final, cuando todos los elementos de la fábula confluyen, los miembros de la pareja no vuelven a reunirse y se

rar un “blanco de la percepción” señala, cada vez que aparece en el relato, hitos de transfiguración. Véase por ejemplo en la página 39: “El cielo se acercó vertiginosamente. Cerró los ojos y al cabo de unos instantes los volvió a abrir. El sol que se había puesto en la superficie se le apareció otra vez allá en el fondo del mundo [...] Era el sol de la noche, que nadie había visto nunca” (p.39). O bien: “El encuentro sería simultáneo. Iban a chocar en ella (la imagen más apropiada del instante como catástrofe. Cerró los ojos.” (p. 124)

enfrentan, en cambio, por separado, al doble legendario que cada uno encontró en la Patagonia: Delia frente al Monstruo arltiano a punto de matarla, Ramón frente al Chiquito en el desierto casi infinito, en el desafío, el duelo, y el azar borgianos.³²

En la Patagonia de *La costurera* todos tienen su doble (los amigos inseparables, el matrimonio, la costurera y el viento, los duelistas, el muñeco de nieve y la novia), pero una desarticulación temporal hace que todo ocurra bajo el signo de la incongruencia y la inadecuación. Más específicamente: un desfase temporal fundado en la lógica del *anacronismo*. La dislocación del matrimonio que parte al relato en dos tiene, en este sentido, una *pre-historia*: un lapso misterioso e inexplicado entre la boda y la consumación, vacío originario en la pre-historia del matrimonio. Y el hueco previo -el *tiempo perdido antes*- es justamente la otra cara de las *urgencias* que informan al relato: el casamiento de apuro, la velocidad sobrenatural de la costurera, el niño prematuro. Acelerado por acontecimientos que se precipitan *antes de tiempo*, el relato está hecho de “anacronismos de precisión”. Así como el Monstruo funda su poder incesante de transformación *ilimitada* (la acumulación escalofriante de formas fluidas y fijas a la vez) en su *anterioridad a la forma* -es el niño que nació antes de tiempo: antes de estar completamente formado- así también el relato funda en el anacronismo toda su potencia de transformación. Envuelto en el pliegue del

³² El Monstruo arltiano: cuando el Viento le cuenta a la Costurera la leyenda del Niño Monstruo -del niño que no debió nacer, feo hasta el espanto e impulsando todas las deformaciones- la réplica de la Costurera (“¿Pero de dónde pudo salir ese monstruo?”) reproduce la célebre pregunta de Erdosain en *Los Lanzallamas* (“¿De dónde habrán salido tantos monstruos?”). Por otro lado, centrada en rigor en torno al *nacimiento del Monstruo* (“Fue así como vino al mundo el Monstruo”) la leyenda de *La Costurera y el Viento* se vincula directamente con “la novela del Monstruo” con la que Aira cuenta -inventa- la genealogía de “la novela de Arlt”(Cf. “Arlt”).

El marido de la Costurera, que es el que en una torsión arltiana de autociencia “se ve a sí mismo como marido y encarna de este modo, según el Arlt de Aira, la monstruosidad (“La monstruosidad del marido: nada es más visible para el que contempla un matrimonio”, 56), protagoniza en cambio una leyenda borgiana: un duelo legendario con otro jugador “de fama”, en el que se juegan “casi infinitas” cosas. Ese duelo cierra la novela con un desafío de compadritos (“¿No podría hacerme la gauchada?; -Usted me conoce bien, Larralde. No le hago favores a nadie. Estas palabras eran una contraseña”, p. 126) al mismo tiempo que la abre al azar del juego (“Decidirían los naipes”).

Podría decirse: en el desdoblamiento entre el cuento del nacimiento del Monstruo y la leyenda del duelo, que protagonizan por separado cada una de las partes del matrimonio, *La costurera y el viento* ficcionaliza esa duplicidad clásica de la tradición literaria argentina: Borges / Arlt.

olvido originario, el primer recuerdo de la infancia (el que dispara la anécdota) se vuelve entonces anacrónico -un recuerdo fuera del tiempo de la memoria- y ese anacronismo –ese vacío indispensable para que la memoria de la infancia se transmute, inmediatamente, en el cuento de la infancia, y al que Aira llamaría el auténtico vacío novelesco- es esencial para que la literatura –la novela- empiece. Para que la “danza de las transposiciones” y la “gran feria de las transformaciones invisibles” tenga lugar.

La primera de esas transposiciones es el cambio en la disposición de los elementos de la historia: la historia coloca a los padres (y no al niño perdido) en el lugar de la aventura, a la madre en el lugar de la aventura infantil (Delia, como una Alicia en el país de las maravillas cayendo en pozos magnéticos o sintiéndose *como una niña* “en una calesita, montada en el lomo de un escarabajo de cristal negro”, p. 37) y a los niños en el lugar inmóvil del testigo. Una transposición, dice el narrador, propiamente literaria:

Que sean los padres los que desaparezcan, que el viento se enamore de la mamá, que un monstruo los persiga, que un camionero no se pierda nunca porque viaja con su casa a cuestas como Raymond Roussel, etc., etc., etc., todo eso, y mucho más que queda por ver, es parte de la literatura. (p.118)

La segunda es la de la percepción: la transfiguración es la acción de la literatura y la Patagonia surrealista el escenario.³³ Y es que la Patagonia de los “cadáveres exquisitos” y los “campos magnéticos” es la Patagonia de las metamorfosis incesantes: metamorfosis que ocurren bajo el signo de la imantación (“la fuerza loca de los hechos”-p.37- que atrae como un imán, la “Patagonia-imán”) pero también bajo el signo de la incongruencia. Sobre el telón de fondo de una atmósfera magnetizada (“La luna llena, ejerciendo toda la fuerza de atracción en su masa sobre el paisaje, levanta átomos dormidos y los hace ondular. Y las partículas de la luz y las in-

³³ “Todo esto –dice el narrador apenas comenzada la aventura- puede parecer muy surrealista [...], una acumulación de elementos disparatados de modo de obtener una escena que lo tuviera todo de la perfecta invención, sin el trabajo de inventarla” (p. 32).

trincadísimas de la disposición”, p. 56), las cosas más distantes se reúnen (la incongruencia del encuentro entre la cama y la meseta) y los collages operan al modo de una metamorfosis de las sustancias (el autito-imán, el hombre-luna, el cono-cola del tatú, el paleomóvil). La Patagonia es el espacio de la transfiguración: allí, en el revés del cristal (la “atmósfera cristalina” o el parabrisas como “una pantalla de cine”, p. 81) hay ojos alucinados (p. 56), ilusiones barrocas (p. 62), percepciones desorbitadas (p. 96), transformaciones continuas e ilimitadas en plena transparencia, y sobre todo, continuamente, “formas caprichosas recortadas” (p. 78): las que ven los ojostijera de la costurera-artista de avant-garde.

Por debajo de estos trastocamientos, corre la transfiguración continua del relato. Mientras la aventura avanza y se suceden las metamorfosis, el olvido, del cual surgió torrencial la anécdota, va transformando un mundo en otro: la anécdota se hace aventura, y la aventura fábula, leyenda. Es que el olvido (como un viento) es el impulso de la narración a seguir: más allá, siempre más allá. Una vez que se ha atravesado el umbral de la Patagonia –y que es, como otro vacío, un *abismo que se abre*: “ese extremo del planeta “ para llegar al cual “se interponen todos los mares y ciudades, todo el tiempo, todas las aventuras”(p.29)-, la anécdota de la desaparición del niño (“el caso del niño perdido”) se transmuta, inmediatamente, en aventura: disparatado viaje en taxi a la Patagonia, carrera loca de persecuciones, acumulación de “prodigios e invenciones”. Pero en un paso más allá, la aventura se convierte en el cuento de la infancia: un camioncito de cristal se escapa hacia adelante, un autito celeste se mete en el mundo adulto, y el viento se enamora de la mamá. Y más allá todavía, como en una superposición de capas de ficción (ficción sobre ficción), el cuento infantil se hace fábula -la fábula del matrimonio en la que el viento, como en la prosopeya de las fábulas, revela el secreto llevando las palabras que no se pudieron decir, la declaración de amor no pronunciada- y la fábula, finalmente, leyenda: la leyenda misma de *la costurera y el viento*.

Tramada en el proceso transfigurador del olvido, la carrera desenfrenada de *La costurera* y *el viento* avanza según dos velocidades. La paradoja de la tortuga y la liebre funciona a pleno: porque son los retardos –los anacronismos, los tiempos perdidos- los que empujan al relato hacia adelante, a toda prisa, por el camino de una incesante transfiguración.

III. La(s) vuelta(s) del relato: los pliegues de la inclusión

El procedimiento de las velocidades relativas según el cual el relato avanza hacia el final alternando entre urgencia y retardo, entre simultaneidad y sucesividad, muestra al continuo en su carácter de impulso hacia adelante. La circularidad de *El llanto* y la trama imposible de *La mendiga* muestran al continuo en su otra cara: como un mecanismo de *reversibilidad* y de *torsión* que, a través de los pliegues de la inclusión, trama *la(s) vueltas(s) del relato*.

En medio de ese clima disperso de inconexión que instaaura abruptamente el insomnio (“Todo está suelto, flotante, inconexo... No lograré poner los sucesos en orden”, p. 7), el relato de *El llanto*, que el narrador no puede empezar y al que en principio no acierta a darle forma, encuentra sin embargo su secreto orden de ecos, mimetismos, pasajes y transformaciones.

Una primera forma de ese orden está dada por la sucesiva relación de inclusión de un relato en otro: dentro del insomnio, la saga del divorcio; y dentro de esta historia, como un paréntesis dentro de otro, dos islas de felicidad hechas de luz y de color: la “subhistoria” de las flores, y ese “clima de felicidad” que se instala en “el invierno raro” (p.44).

La otra forma está dada por la parábola que traza el relato en su pasaje a través de los dispositivos ópticos del cristal. Todo, en *El llanto*, se enfoca través de un cristal: la alucinación frente a la pantalla del televisor, los éxtasis frente al vidrio de la ventana, la vida vista “como un paisaje bajo la lupa delicada y convulsiva de las lágrimas”(p.67). Y pantalla, ventana, llanto (los

tres cristales que el relato condensa ya en el principio: “El llanto amanece, como un sol gris alzándose sobre la línea del presente. Es una transparencia, una pantalla o una burbuja de vidrio detrás de la cual hay un monstruo o no hay nada.”, p.14)- operan no sólo como puntos de vista (puntos de observación) sino también, para el relato, como dispositivos de transparencia: esto es, dispositivos de pasaje y dispositivos de reversibilidad. A través de ellos, el relato encuentra sus pasadizos y su circularidad: la forma de la vuelta.

En *El llanto* hay dos historias: la historia del insomnio *en* la que se está contando el relato, y la historia de la separación que se cuenta *en* (dentro) del insomnio. Pues bien, el pasaje del marco mayor del insomnio al relato central de la separación –y que es, otra vez, un pasaje a través de niveles heterogéneos: pasaje entre el presente de la novela y el pasado del cuento, entre explicación y relato- está pautado por el pasaje a través de dos pantallas de televisión. En las primeras páginas, cuando sale de la cocina a la sala en medio del gris difuso del alba, el narrador se detiene frente a un espejismo: el televisor encendido y en él el episodio inexplicable, en blanco y negro, de la serie de Rin-Tin-Tin. El relato de la separación matrimonial que comienza allí, cuando el narrador, asomado a la penumbra en la puerta de la cocina a la sala, se detiene frente a la pantalla “como la joven de Dalí en la ventana” (p.13), se extiende hasta que, hacia el final, otra pantalla de televisor le muestra otro episodio: “Volví a ver a Claudia, ahora en la pantalla del televisor, contando una y otra vez una versión edulcorada de la fábula.” (p.70) La televisión, que traspasa a las historias incluidas en el relato del insomnio tiñéndolo todo de “perspectivas fosforescentes” -los colores fosforescentes de las flores, las fosforecencias inquietantes del japonés coloreando los cielos de la Argentina, el rosa fosforescente del amanecer- es el marco de la saga del divorcio: entre dos episodios televisivos, entre las réplicas televisivas de los dos protagonistas de la saga (Rin-Tin-Tin y Claudia en la pantalla del televisor), el narrador despliega el relato de su separación.

¿Y cuál es la forma de este relato incluido que, dice el narrador, es “el gran embrollo”? Se verá que su estructura no es la de la inclusión sino, y en tanto la separación dicta una forma, la de la dislocación.

“¿Acaso es posible la vida nueva?” “¿Empezar a vivir?”: no es otra la pregunta que, en *El llanto*, disloca el yo y el tiempo de la narración según la estructura doble del acontecimiento³⁴. En torno al acontecimiento del Comienzo la novela se descentra, las series divergen, las identidades se disuelven. Y si la pregunta por el comienzo insiste (no se trata del comienzo de un proceso histórico sino de “su repetición mental, infinita”, de “tener el comienzo siempre a disposición”) es porque el acontecimiento que ella expresa tiene dos caras asimétricas y heterogéneas, distribuye dos puntos de vista entre sí irreductibles. Porque de un lado, están los cambios, los sucesos que delimitan el proceso histórico del comienzo y que, podríamos decir, lo “efectúan”: el abandono, la separación, los cambios de rutina, “las cosas aterradoras que empezaron a suceder”. Pero del otro, y como una línea abstracta que se desprende de esa serie de hechos novedosos, está *el hecho mismo del comenzar* que avanza en dos sentidos a la vez: algo, en algún momento, *ya* ha comenzado de un modo irreversible y es, por supuesto, el comienzo de la vida *del otro* (“[Claudia] había comenzado una vida nueva pero fuera de los límites de mi cerebro”, p. 42), y al mismo tiempo algo, *todavía*, está por comenzar y es por supuesto el comienzo por venir de la historia *propia*, “mi historia”(p.55). Inactual entonces -porque, retrocediendo hacia el pasado y relanzándose a su vez hacia el futuro, escamotea, cada vez, la plenitud del presente, y porque el comienzo es esa instancia que falta siempre a su lugar- la emergencia de la Vida Nueva es en *El llanto* la creación de un pliegue en el que el antes y el después del relato no cesan de diferenciarse: “Había dos siempres superpues-

³⁴ Para la “estructura doble” del acontecimiento, véase Deleuze, Gilles: *Lógica del sentido*, ed.cit., en especial las series “De los efectos de superficie”, “De la proposición” y “De la doble causalidad”.

tos y una vida cortada en dos historias. ¿Pero esa vida era la de Claudia o la mía? Imposible saberlo. ¡Cuánto dolor, ay, en la obviedad de la palabra obvia!”. (p.68)

Anacrónica y por eso mismo in-vivable, la emergencia intempestiva de la Vida Nueva es la irrupción de una diferencia radical que anula en el sujeto todo re-conocimiento y toda identificación. Lo incomparable (“esa cosa sin parangón”) que enfrenta a los sentidos, la memoria y el pensamiento con su propio límite, es la irrupción de *lo otro* en su forma más extrema que coincide, si es que puede localizarse, con ese punto en el que la extrañeza más absoluta, el horror y “la monstruificación” más incomprensibles se manifiestan en los signos como “la salvaje ceremonia del comienzo”: el japonés a través de los actos de Claudia, los japoneses entre las flores de Escobar, el Japón sobre la Argentina.

Y es en su carácter de pura potencialidad, de pura variabilidad, que el acontecimiento de la Vida Nueva coincide en *El llanto* con el impulso narrativo. Nada, dice el narrador, “tan eminentemente narrativo como empezar una vida nueva”, y de hecho, porque sólo lo nuevo absoluto es capaz de impulsar y suscitar lo novelesco, la vida nueva de Claudia es “la más bella historia de amor” y “un desafío novelesco a la imaginación”. Desde este punto de vista, esa violenta negatividad que abre el relato bajo la forma de la imposibilidad y la desdicha (“No puedo más. No puedo seguir... ¡No puedo vivir!...No puedo hacer un relato todavía”) se transforma en potencia narrativa: no porque se recupere allí, simplemente, “el poder” de narrar sino porque, más allá de la dialéctica entre posibilidad e imposibilidad, se afirma allí una potencia de metamorfosis que transforma una historia en otra, la potencia del salto que nos hace “pasar” de un mundo al otro, y hace avanzar el relato hasta su fin por la línea, recta y laberíntica, del continuo.

Esa línea es la que, pasando a través de los dispositivos ópticos de la transparencia, conduce a la reversibilidad del final. Después de “reencontrar” a Claudia en la noticia televisiva que “da la vuelta al mundo”, el narrador pasa del televisor a la ventana (“Me acerco a la ventana, con

los ojos mojados. [...] Sale el sol”, p.72) y vuelve a moverse: “Oigo un ruido, muy real, demasiado real... Sea como sea, por una vez tomo la iniciativa: abandono el cristal frente al cual me siento tan protegido, y me interno en los pasillos.” (p.73) Es entonces cuando se abandonan los dispositivos ópticos de la fantasmagoría -el cristal de la televisión, el cristal de la ventana, la lupa delicada y convulsiva de las lágrimas- que se sale abruptamente de la historia incluida de la separación y pasando entonces *al otro lado de la película cristalina del llanto* que lo había envuelto todo (“Todo lo había visto a través de las lágrimas”, p.72), se vuelve al marco mayor de la historia pero visto desde la otra cara del insomnio: como una inmediata vuelta al relato en el revés de la imposibilidad de contar (“La muñeca dormida, pienso. Mil cuentos apasionados me arrastran en un torbellino”, p.75), como una irrefrenable vuelta a la felicidad en el revés de la desdicha y del miedo (“En esa corriente, y sólo en esa, yo podría ir más lejos en la felicidad, hasta dar toda la vuelta y salir por el otro lado...”, p.76). Dice el último párrafo:

Tiempo la mano para abrir la puerta entornada; al tocarla con la punta de los dedos, al sentirla ceder al empuje más tenue, el sentimiento de inminencia es tan grande... Es como si entrara al fondo del mar, o a la cumbre del cielo azul, o a la última cámara secreta del laberinto... Y en la encrucijada de luces que vienen del balcón y de mi estudio, una blanca y otra dorada, donde la luz y el sol coincidieran en la cama enorme; envuelta en claridades pero todavía en lo oscuro, ni dormida ni despierta, Liliana se mueve un poco cuando entro... Creo morir... Es tal la dicha que no creo que pueda durar. Pero si durara, para siempre... Es mi esposa, la mujer de mi vida, la primera y última y única... Estira los brazos hacia mí... Y el amor triunfa una vez más. (p.76)

Si al otro lado de la película del llanto, la súbita vuelta al relato y a la felicidad es al mismo tiempo, en el revés del insomnio y la pesadilla, una vuelta a la realidad -los nombres propios de los hijos y de la mujer del escritor César Aira “en la realidad” son su indicio-, ese retorno se cuenta en el final como una *epifanía*: súbita revelación envuelta en literatura, súbito retorno a la realidad por el camino de la ficción.³⁵ Súbita, porque esa vuelta no está aquí tramada a

³⁵ La compleja relación entre realismo e invención es una de las cuestiones centrales -y sin duda de las más difíciles de aprehender y de definir- en la narrativa de César Aira. No nos ocuparemos en esta tesis de esta cuestión. Sólo observaremos que para abordarla deberían considerarse dos aspectos fundamentales: 1) que en la literatura de Aira se trata de una experimentación con el realismo en un orden

lo largo del relato, porque la reversibilidad actúa concentradamente en el final no como revelación de una historia secreta sino como la *pura manifestación de la trama en su revés*. Pura epifanía: sin duda, la mejor forma de comunicar, inmediatamente, la experiencia (real) de la felicidad.

En los tres relatos que venimos de examinar, el narrador, que siempre está en primera persona y que siempre es un “artista” –la actriz de *El volante*, el novelista de *La costurera*, el poeta y ensayista de *El llanto*- se debate con –y reflexiona sobre- la imposibilidad de dar forma a su relato (la actriz debatiéndose con la forma del volante, el novelista con la novela de aventuras, el poeta con las leyes del relato). Al mismo tiempo, en el transcurso de esa *autorreflexión*, el relato ha ido encontrando los atajos para seguir y llegar a su final. Pues bien, la novela de los narradores-artistas tiene en *La mendiga* su más alta expresión. Unos aficionados al arte cumplen aquí con lo que, desde la poética de Aira, son las máximas exigencias artísticas: la exigencia de la improvisación –el arte supremo de la torsión impredecible, del cambio sobre la marcha-, y la exigencia de la innovación –el arte superior de arriesgarse hacia “lo absoluto de lo nuevo”. Ese imperativo, que no es otro que el imperativo vanguardista de llevar el experimento a su extremo, revierte, con efectos inusitados y únicos en la obra de Aira, sobre la confección misma de la historia.

diferente al de la “representación” (al de las relaciones de representación entre literatura y realidad), y esto, porque la literatura se concibe como el escenario de la irrupción inmediata de la realidad (“esto es real, muy real, demasiado real”, constatan repetidamente los personajes), porque el mecanismo del continuo se concibe, en última instancia, como un pasaje de la Ficción a la Realidad (tal como lo ha teorizado a propósito del relato de Copi: “la historia desemboca en la calma cotidiana de las locas, del universo teatro-gay, que era el mundo real de Copi”, *Copi*, p. 31); 2) que ese pasaje a la realidad (“la realidad real para usar un término recurrente en su literatura) es siempre en Aira un pasaje no a un término opuesto a la ficción sino a una realidad *transfigurada*, ya, por la inmediata emergencia del relato, la fábula, la ficción. Para empezar a comprender esta cuestión, es útil considerar las hipótesis de Laura Estrin en su libro *César Aira: el realismo y sus extremos* (Bs. As., Ediciones del Valle, 1999): “La literatura de Aira es lo común -de un coreano en Flores-, el hábito -de comer helado de frutilla en *Cómo me hice monja*-, la costumbre que siempre gobierna la felicidad, pero en el tamiz de la eficacia y la fantasía literaria” (p. 52).

Empecemos por los artistas de la novela. Los personajes que integran la historia que protagoniza Rosa, la mendiga (la historia “incluida” en el episodio televisivo protagonizado por “Cecilia Roth” y que, para decirlo ahora brevemente, constituye la historia “marco” de la novela) son, a su modo, artistas exquisitos en lo rudimentario: bricoleurs de barrio, improvisadores callejeros o innovadores técnicos.

De un lado, están los que experimentan con las materias musicales y las construcciones sonoras: son los artistas de inspiraciones súbitas, los improvisadores, inventores e innovadores. En primer lugar, y definiendo la atmósfera de la novela, están la mendiga y su música salvaje. La música que Rosa improvisa en su vuelta al barrio de la infancia lo tiene todo del bricolage –uso y montaje artístico de desperdicios callejeros y de elementos que se tienen a mano: xilofón y cucharón de madera- pero también de la experimentación más absoluta: producto de una súbita inspiración caprichosa, la construcción sonora que improvisa Rosa es puro arrebató de expresión, un “conato extraviado de música”.

Empezó la música. Plin... plon... tuc... Era algo que empezaba, como suele empezar la música después del silencio, con una vacilación de no ser nada, ni siquiera música... Clanc... Si es que se podía llamar música a eso; un conato extraviado de música en todo caso, por el momento; daba la impresión de que la máquina se ponía en marcha después de milenios de silencio, y debía atravesar toda la historia para hacerse oír. Plenc... A quién se le ocurría, tocar el xilofón en la oscuridad... Era de esas cosas que uno cree que nunca van a pasar; pero estaba empezando a pasar... Nadie sabía de qué se trataba, tendrían que aprenderlo sobre la marcha... Tac... tlan... tlin... No, definitivamente no eran notas... ¿O sí? Se sucedían a intervalos más o menos regulares, a palanca. Cloc... clinc... Eso podía ser un do... entre do y fa. O quizás tenían otros nombres. Cloc... crec... El orden no tenía importancia, se plegaba y se desplegabala... En pocos segundos ya se había creado un hábito y el comienzo volvía a empezar. Era una gamelán unipersonal, una concertista espiralada, una Rosa... A pura cuchara: tinc... tin... tac... (p.37)

Pura música experimental, ese arrebató salvaje de expresión repite sin embargo una música –un extravío- familiar: como los tangos que el acordeonista callejero Pepe Nieves improvisaba, allá en los años felices del peronismo, para las funciones de títeres -largas percusiones en el nácar, gemidos de nunca acabar, acordes disonantes, ecos-, esto es, como la extraña música del

padre que la aturdió en la infancia, la música inconcebible de Rosa es pura *música catástrofe*. Por su carácter de experimentación vanguardista, se vincula con la música que acompaña a los filmes-collages con los que los ingenieros aeronáuticos habían “revolucionado” el arte del documental: “cadáver exquisito” de imagen y sonido en movimiento que procuraba reproducir “el azar místico de la fantasía en vuelo”. Por su carácter artesanal-barrial, con ese “típico bricolage de barrio” que es la primitiva máquina de producir ruidos que Piñeyro inventó –y sigue usando- para asustar a los intrusos: una máquina cuya estructura, como las máquinas imposibles de Roussel, da la pauta de la imaginación inextricable de su inventor³⁶; una máquina, por lo demás, que obtiene todo su potencial artístico de su paradójica inutilidad: descubierta la técnica de la grabación, la máquina ha perdido razón de ser pero tal vez –dice el narrador- en ese anacronismo debemos percibir un razonamiento muy profundo sobre la ventaja de la “traducción” sobre la representación directa, o una lección benjaminiana sobre el refugio del arte en el uso de la técnica (no en el resultado), y en el proceso creativo del receptor.

Al otro lado de la experimentación musical, que es todo improvisación y “capricho de arte”, están la habilidad, el método y el trabajo del artista profesional: el escultor. Orlandito, que había descubierto el modo de hacer unas descomunales vacas de papel amarillo, carece sin embargo del “talento del improvisador”. Lo que rige aquí en la pasión por la escultura no es la súbita inspiración callejera sino el tiempo del trabajo, la habilidad y la pericia que da la práctica en el ámbito cerrado del taller.

³⁶ Vale la pena citar su descripción: “Consta de dos partes: la primera, de un tímpano o caja de resonancia, una palanqueta de percusión con el brazo de resistencia levantado por un elástico de alambre de acero envuelto en hélice y aplicado bajo el brazo de potencia, cuyo extremo recibe el movimiento de los dos dientes colocados en la caja de la cuerda; un molinete regulador, cuyas paletas, más o menos oblicuas sobre el plano de rotación, retardan o aceleran el ritmo de los golpes; y, la segunda, de un obstructor de movimiento, en forma de palanca magnética a la que mueve la corriente de un carrete de Rhumkorff o una pila de Bunsen o de Daniell; nada más, si no es que se cuentan algunos metros de alambre para la transmisión y un par de botones. Él la diseñó, mandó a confeccionar un prototipo, y como funcionó las ha seguido haciendo, para su uso exclusivo... Hay un pequeño taller que se dedica a fabricárselas, una familia vive de eso” (pp. 49-50).

Lo que la historia de la mendiga distribuye como una oposición entre “método” e “improvisación” –y que en términos de la poética de Aira podría definirse como la oposición entre trabajo y arte puro, entre profesional del arte y gran artista- es justamente la oposición que funciona dando forma a la novela, porque es en torno a la improvisación que se desarticula el relato.

El procedimiento de las dos historias que, bajo diversas formas, hemos visto funcionar como el mecanismo básico del continuo, en *La mendiga* es llevado a su punto extremo. Para empezar, estamos aquí ante una ficción en segundo grado: una ficción de la ficción, o una ficción en la ficción. La novela se abre con el tropiezo de una mendiga en la calle; a las pocas páginas, cuando la asiste “Cecilia Roth” en su personaje de médica fecundóloga y cuando después su colega médico en la ficción le cuenta la historia de Rosa la mendiga, la novela que estamos leyendo se revela como un episodio de una conocida serie de la televisión argentina (Con *La Mendiga*, podríamos decir, por fin entramos “realmente” en la televisión.) Sucede sin embargo que la historia de Rosa desborda los límites de la pantalla; quiero decir, la historia se sale del marco del relato que está haciendo el médico en la ficción, y es entonces el episodio de la serie el que, al revés, se convierte en un episodio “dentro” de la historia de *La mendiga*. La estructura podría definirse así: el episodio de la serie es un abismo dentro de la historia de la mendiga que a su vez está contenida en el episodio, y es esta doble relación de inclusión, esta mutua implicación de una ficción dentro de otra (que además conserva la huella de la realidad en el nombre de la actriz), lo que hace a la inclusión misma una relación imposible. En *El Congreso de Literatura* el escritor César Aira asiste a la representación de una obra teatral que había escrito hacía muchos años sobre el Génesis, y dice:

Toda la intriga se basaba en una imposibilidad misteriosa que anidaba en el corazón mismo de la relación entre los dos protagonistas. El amor era real y sin embargo era imposible. Adán era casado, pero la esposa ausente cuya existencia le impedía vivir su amor con Eva no era otra que la misma Eva. La idea (muy característica de mí, al punto que creo que es la idea que me hago de la literatura) había sido crear algo equivalente a esas figuras a la vez realistas e imposibles, como el *Belvedere* de Escher, que se ven viables en el dibujo pero no podrían construirse porque son apenas una ilusión de la

perspectiva. Eso se puede escribir, pero hay que estar muy inspirado, muy concentrado. (pp. 41-42)³⁷

Sin duda, es esta imposibilidad cimentada en la ilusión de la perspectiva la que se trama en el corazón mismo de *La mendiga*. Aquí, a través de un dislocamiento interior a la historia que se cuenta: en su relato, el actor que está contando la historia –no el personaje dentro del episodio televisivo sino el personaje de la novela *La mendiga*: el actor en la “realidad” de la actuación- comete un error en el guión: en lugar de “Berlín” dice “Brelín” y ese error lo obliga a improvisar *sobre la marcha* un cambio total del argumento. Educado en la memoria y en la práctica del trabajo, la experiencia debe transformarse, súbitamente, en experimentación. Si esto puede hacernos suponer que a partir de aquí la novela de Aira perderá el rumbo, se advertirá enseguida que, siendo la improvisación “materia de lógica argumental”, la historia no se dispara a cualquier parte y que el error no ha ocurrido en cualquier lugar. Esto es, que hay una lógica narrativa de la improvisación. El error, que consiste en haber cambiado una palabra por otra, coincide con un cambio fundamental que los protagonistas están experimentando en la historia: allí cuando con el matrimonio y el viaje cambia la vida de Rosa, el relato cambia un nombre por otro; allí donde Rosa está a punto de iniciar una vida nueva, se impone un nuevo argumento por un cambio accidental del escenario. Cuando en la historia que se está contando se produce un cambio –éste también, el del matrimonio y el viaje, decisivo e inesperado- la historia misma cambia de argumento y *cambia de lugar*. Pero además, el cambio de argumento no ocurre en cualquier parte: se produce en el *medio* mismo de la historia, esto es, en su nudo, en su *punto crucial*. Cuando el actor-médico termina su relato (el relato de “la mendiga”), Cecilia Roth, la actriz profesional, “todo trabajo y práctica”, comprueba que el motivo de la sordera del que aquél había echado mano en la improvisación le había permitido comunicar, aunque de otro

³⁷ Para la relación entre la paradojas perceptivas de las obras de Magritte y de Escher –la infor-
midad perceptiva efecto de la indecibilidad de la forma- y su relación con los modelos catastróficos, véase Omar Calabrese, *op. cit.*, p.129.

modo, los problemas lingüísticos del exilio previstos en el guión. Es decir: que el actor había *traducido* el guión. Sucede sin embargo que *lo que cambia* en el argumento no es cualquier detalle: sucede que la sordera –el motivo que el actor inventa- es precisamente lo que Rosa recupera en los primeros capítulos de la novela, en la historia que transcurre *por fuera del episodio*. Es decir, lo que se improvisa, lo que se inventa en el medio de la historia, es sin embargo lo que vuelve en el comienzo, *antes* de la improvisación: en un camino imposible de tortuoso, la torsión del argumento revierte sobre el comienzo de la historia. Como bien lo había advertido ese otro bricoleur de barrio que es Ramón Siffoni en *La costurera*, todo depende de la disposición: no es indistinto que los componentes de la máquina estén adelante o atrás, en el principio o en el final. En este sentido, si aquí asistimos al más radical experimento de argumento cambiado es porque la desarticulación ha sido llevada a un *punto de no retorno*, porque lo que se ha dislocado es nada menos que el *lugar* desde el que se habla. Esto es: el *punto de vista del relato*. Cuando Rosa se encamina hacia la casa de su infancia, antes de la experimentación musical, caminaba -dice el narrador- “guiada por una inspiración tortuosa”(p.22). Esa *torsión* es la que da forma al relato a un punto tal que la trama se vuelve, desde *todo punto de vista*, una *trama imposible*.

Según el procedimiento de mimetización de la anécdota, esta dislocación de la estructura formal del relato, que es dislocación de su punto de vista, se traduce en la percepción de la concertista. Rosa, que en su infancia atravesaba el mundillo de la plaza “con todos los sentidos turbados por el espectáculo del retablo”(p.56), padecía como la mayoría de las niñas de su edad “un pequeño desarreglo nervioso”. Rosa, la niña-rayo de las descargas eléctricas que atravesó su infancia “aturdida” por la música catástrofe del padre, terminaría por materializar su temprana inclinación por la neurología en “el deterioro irreversible de las neuronas”: un aturdimiento, un embotamiento continuo de la percepción. La sordera y la mudez son la expresión física de esta falla perceptiva, precisamente porque en tanto fallas de la comunicación traducen la falla –la grieta- central que

vuelve al relato imposible: *imposible de decir, imposible de contar*. De ahí la preeminencia que tiene la mímica en el lenguaje de Rosa, la *mensajera muda y enigmática*. De ahí también, porque “las cosas que no pueden decirse con palabras: hay que inventarlas, sacarlas de la oscuridad”, el lugar originario de la música en la génesis de la historia como un “preliminar de la expresión”. Es de la música *inaudita* de Rosa, ese arrebató de expresión inconcebible, que, al fondo de lo desconocido, empieza a asomar el sentido como de un “parto musical”:

Iba hacia lo nuevo, lo desconocido. La improvisación marcha siempre hacia lo absoluto de lo nuevo; la suya transmitía su mensaje mediante la novedad. Un solo átomo viejo, una gota ya vista en el océano de las aguas nuevas, y su música no habría significado nada. En la oscuridad brillaban, como astros irisados, los contenidos de la expresión. (...) Los placeres de la música, tan subjetivos e intransferibles, se volvían por una mutación transmisiones de código. Y como estaba transmitiendo la vida de los presentes, se hacía *locamente inminente ese acontecimiento imposible e inconcebible: la objetivación de las historias*. (pp. 40-41)

Y esa historia que anuncia la música catástrofe de Rosa no es otra que la *prehistoria* de la concertista solitaria: la que se objetiva, en un involucramiento imposible e inconcebible, en el relato del episodio. Como todas las historias, dice el narrador, “una historia rara”.

La incongruencia y la torsión –el giro imposible sobre sí mismo– son los signos del arte expresionista de César Aira. (Efecto de la visión del “ojo del espíritu” es, decía Bahr, la incongruencia, la desarmonía en la obra expresionista: ese aspecto casi fantasmal, esa apariencia de mal cerrado al que Goethe llamaba Hiato)³⁸. En el relato hemipléjico de *La mendiga* –donde, como le explica Cecilia Roth a Rosa, nunca se restaura del todo la simetría bilateral por los derrames microscópicos del cerebro– esa dislocación y esa torsión son llevados al límite de su imposibilidad, y Aira llega a la cima de su arte: la maestría superior de seguir contando en el medio mismo de la imposibilidad. Porque ni por un segundo la figura imposible de *La mendiga* nos detiene en la lectura; por el contrario, todo el tiempo tenemos la impresión –y el deseo– de *avanzar* en el relato. Y

³⁸ Cf. Bahr, Hermann: *op. cit.*, p. 89.

esto, porque ni por un segundo deja de movernos el interés: probablemente, el interés que despierta lo poético de una vida desperdiciada, la de la mendiga, la extranjera, la loca; seguramente, el interés que suscita la inminencia de la revelación de un secreto en la vuelta al barrio y que hace que en esa atmósfera de música catástrofe nos dispongamos todo el tiempo *a escuchar*.³⁹

Máxima expresión de la novela de los artistas, o del arte de la novela (del arte de la improvisación en la novela), *La mendiga* se trama en el delicado equilibrio entre método y azar. Esa tensión no es otra que la que informa al arte novelístico de Aira: todo –y sobre todo, la precipitación en el final- parece librado al azar de la más loca de las imaginaciones (el abandono a lo que salga, el recurso de último momento) y sin embargo todo tiene su secreta lógica. En las primeras páginas de *La costurera y el viento*, cuando trata vanamente de recordar el argumento soñado, el narrador dice: “Estoy seguro de que esta agitación insensata venía envuelta en una *mecánica precisa y admirable*.” (pp.8-9) De esto se trata en el arte narrativo (y la magia) de César Aira: de la mecánica precisa y admirable en la que se envuelven las agitaciones insensatas, de un juego preciso y microscópico de ecos y vigilancias en el que, sin embargo, la improvisación, bajo la forma de la torsión y el cambio sobre la marcha, es un aspecto consustancial del método. Más aún, lo define.

IV. Las novelas del procedimiento

Hasta aquí hemos visto funcionar el mecanismo del continuo bajo diversas formas: la mimetización de la anéctoda, las formas de la progresión en la alternancia de las velocidades relativas, las formas de la circularidad como reversibilidad y torsión imposible. Pero hemos visto

³⁹ En relación con el interés que suscita la revelación del secreto, véase Aira: “La Prosopopeya”.

también que no hay un solo relato construido del mismo modo que otro, que aun en aquellos que pueden agruparse en series o ciclos el principio organizador de la forma actúa cada vez de un modo diferente. Es la tensión que define a la poética del relato de César Aira: la tensión entre procedimiento y canon único, entre receta e inejemplaridad.

Esta tensión se objetiva en las novelas que llamamos “las novelas del procedimiento”. “Todo está tematizado”, dice Aira a propósito de las historias arltianas de la inmovilidad que tematizan esa velocidad imposible que informa a la travesía de Arlt por el género de la novela. “Y no podría ser de otro modo –agrega-, por la ley del continuo”(“Arlt”, p. 63). Pues bien, esa tematización de la forma (el revés de lo que hemos visto hasta ahora como mimetización formal del contenido) puede verse en *La serpiente* (1993) cuando el procedimiento se convierte, finalmente, en el objeto de un *manual de autoayuda*; también en *La trompeta de mimbre* (1995) cuando los doce relatos que la integran componen una suerte de *manual de procedimientos artísticos*. Uno es el relato de la irrisión del procedimiento; los otros, los de su abstracción.

Consideremos en primer lugar *La Serpiente*. Víctima de la mueca grotesca y puntualmente inoportuna, “el célebre escritor César Aira” se propone aquí ayudar a la fraternidad dispersa de los monstruos fotográficos con un libro, al fin, práctico y eficaz: *Cómo salir bien en las fotos*. El procedimiento se anuncia entonces como objeto del relato en la forma de la receta. Sólo que si un procedimiento se valida en función de su eficacia cualitativa (en rigor, en Aira, la pregunta por *cómo hacerlo* es siempre la pregunta por *cómo hacerlo bien*⁴⁰) la inadecuación y la inejemplaridad no tardan en revelarse, aquí, como sus aspectos consustanciales. No sólo el libro de autoayuda se desvía inmediatamente de su objetivo -en lugar de una receta de cómo salir bien en las fotos, tenemos

⁴⁰ “En el arte –se lee en *La trompeta de mimbre*- hay una condición que se antepone a cualquier otra: hacerlo bien. De ahí que tenga que ser un buen actor, en un buen drama: si no lo hago bien no habrá efecto, la representación caerá en la nada. ‘Hacerlo bien’ y ‘hacerlo’ van juntos en el arte, fundidos, como en ninguna otra parte”. (p. 51)

múltiples recetas para la clásica fórmula de cómo hacer dinero-, sino que las recetas son formuladas advirtiendo desde el comienzo sobre su inaplicabilidad, su absoluta impracticidad:

¡Que a nadie se le ocurra imitarme, en forma mecánica, irreflexiva! Perdería todo. Si de algo es ejemplo mi esquema financiero, lo es de la particularidad absoluta. De lo inejemplar. (p.18)

Pero en un paso más allá por el camino del desvío y la inejemplaridad, el libro de autoayuda acaba por convertirse en la novela del viaje emprendido por César Aira a Dinosaur City para escribirlo. Lo que si desde el punto de vista de la poética de Aira puede resultar previsible (podría decirse: como no podía ser de otro modo, la aventura acaba por ocupar al relato), no garantiza sin embargo, en absoluto, su inteligibilidad. *La serpiente* es de las novelas más inextricables en relación con su objeto y su dirección. De un modo tal, por lo demás, que la pregunta que nos asalta a cada paso en la lectura es: ¿pero hacia dónde se encamina?, ¿por dónde avanza el relato?, y más precisamente, ¿pero qué es, exactamente, lo que nos quiere contar? Y esto, no porque no se cuente nada (en la novela hay mil incidentes y pormenores) ni porque la novela no avance en la aventura, sino porque la metamorfosis a la que son sometidas no sólo la anécdota sino también la misma forma del relato es tal y tan incesante que el relato deviene pura forma en continua transfiguración.

Con todo, y a impulso del relato de viajes, la aventura se empieza a contar. En medio de una catástrofe natural de proporciones (sismos, volcanes, géiseres y fuentes de sulfuro hirviendo), y con todo el frenetismo que la pone al límite del riesgo, la aventura de *La serpiente* lo tiene todo de una auténtica y definitiva *conmoción*: una *conmoción de la identidad*. El ingreso casual del narrador-escritor César Aira al templo de la predicadora Mae Gonçalves y su peligrosa cofradía del culto al Cristo-serpiente es el ingreso a un espacio de inquietantes metamorfosis -identidades segundas, parecidos asombrosos, máscaras, mutaciones y desdoblamientos- y a un espacio de tentaciones últimas -el asesinato y la sodomía- que obligarán a su vez, continuamente, a las más variadas formas

de la transfiguración –representación, mentira y simulacro. El relato avanza en este continuo de metamorfosis hasta que al cabo de “un largo y sinuoso rodeo” que tiene la forma de “la vuelta al mundo” la trama se revela, finalmente, en su revés: todo había sido representación teatral a la vuelta de la esquina, presente matrimonial en el aniversario de bodas.

Formulada de este modo, sin embargo, nuestra descripción no es más que un intento fallido por hacer inteligible la trama de la novela: fallida en la medida en que la nuestra ha sido hasta aquí una explicación “por el contenido” cuando en rigor *La serpiente* exige, más que ningún otro relato quizás, una pura *explicación por la forma*. Si *La serpiente* se articula de un modo eminente en torno a la pregunta por el final y a la precipitación en el desenlace –no sólo nos preguntamos todo el tiempo ¿en qué va a terminar todo esto? sino que la pregunta misma del narrador es *cómo llegar bien al final*⁴¹ - no es sino porque el *cómo* es aquí, más que nunca, objeto de una desarticulación radical. Por un lado, como llevando al extremo esa alternancia entre sucesividad y simultaneidad que hemos visto funcionar en *La costurera*, la velocidad de la aventura pero sobre todo la aceleración del relato es tal que no sólo todo empieza a suceder de modo simultáneo sino que la lógica del “mientras tanto” da forma a la misma enunciación: en lo que estamos leyendo, se está contando al mismo tiempo *otra cosa*. Por otro, la ley del mimetismo llega a un punto tal de perfección que, en un paso más allá de la transmutación de la anécdota en atmósfera, la serpiente que se encuentra en el culto de la cofradía y que constituye, literalmente, la atmósfera que rodea la aventura (“las serpientes caían sinuosas, enroscadas”) es lo que dicta la forma del relato: el trayecto hacia el final es

⁴¹ Vale la pena citar el párrafo en extensión:

“Si quiero responder, tengo que hacer algo que no me agrada: volver un paso atrás. Es inevitable, porque me han quedado cosas sin decir, y sin ellas no podría entenderse el desenlace, inminente por lo demás, de esta historia.

Yo al desenlace me precipito, ¡y cómo! Casi debería decir: me precipité.

Pero eso no basta. Una cosa es llegar, otra muy diferente llegar bien, razonablemente, hacer salir al desenlace de esa nada peculiar en la que sucede; y no hay otro modo de hacerlo que por medio de razones. Si estas razones siempre son retorcidas, raras, barrocas, no necesito decir que en este caso lo son más que nunca. Se encuentran a sí mismas mediante un rodeo, un largo y sinuoso rodeo, la vuelta al mundo.” (p. 114)

pura forma que se enrosca sobre sí misma, camino sinuoso, retorcimiento. A impulso de una máxima velocidad y a impulso de un mimetismo absoluto el objeto del relato parece estar siempre en otra parte; y es por esto que no encontramos mejor modo de describir la forma del relato sino es *a través de la metáfora*. Si no es diciendo, por ejemplo: “Contra los venenos fatales que destila ese teatro de sierpes endemoniadas –la tentación del asesinato, el veneno de la sodomía- el relato toma, al modo de un antídoto directo y eficaz, un camino muy sinuoso. A través de los giros más raros de la mentira y de los avatares más increíbles del crimen, de la mutación y del simulacro, la vida se enrosca sobre sí misma, el destino da la vuelta al mundo, y el pequeño manual de autoayuda, mor-diéndose la cola por el camino de la serpiente, nos enseña la lección de las lecciones: el retorno de la juventud, la verdad del amor, el triunfo de la realidad.”

Ésta, aunque indirecta –como lo es siempre el camino de la metáfora-, se nos revela no obstante como la vía más eficaz para dar con la forma y el objeto del relato. La prueba está en que es a través de ella que hemos dado, por fin y al cabo de un extraño rodeo, con el objeto y el sentido prometidos en el libro. Porque, *después de todo*, ¿qué otro secreto y qué otra magia vamos a buscar en la autoayuda sino el secreto del rejuvenecimiento y la magia del amor? No hablaremos entonces del fracaso del procedimiento, porque la inadecuación, finalmente, se ha revelado eficaz. Sólo diremos que la eficacia (que es “una verdadera serpiente”) se ha transfigurado, por vía de las sinuosidades del relato, en la aventura única de una lección práctica y al mismo tiempo inejemplar.

Consideremos ahora *La trompeta de mimbre*. Como decíamos recién, los doce relatos que la integran componen una suerte de manual de procedimientos en las más variadas manifestaciones del arte: el cine, la televisión, el teatro, la improvisación, todas las formas del simulacro y la reproducción, la literatura. Lo que no significa que estemos ante un catálogo de técnicas a emplear ni ante un catálogo de ejemplos a imitar, porque en ningún caso se trata aquí del procedi-

miento en su carácter práctico o de inmediata aplicación. Lo que se nos muestra en su lugar – porque el volumen tiene, sí, valor y vocación de ilustración: como un manual– son, en otro sentido, “maquetas provisionarias” del proceso artístico. Maquetas en las que el procedimiento es presentado en su *generalidad*, en su *abstracción*: “el proceso en sí para crear historias” despojado tanto de los medios específicos empleados como de los resultados concretos a los que habrá o habría llevado su materialización. O mostrándose en su condición *virtual*: se imaginan o se examinan soluciones para posibles o imaginarios problemas artísticos y el procedimiento aparece siempre en un estado *hipotético* (“Si yo fuera un personaje de una obra teatral...”, p. 49). O considerado en su carácter de *potenciación*: en su carácter exponencial (“la cascada vertiginosa de la duplicación”, “el simulacro del simulacro”, “la ficción al cuadrado”) y en su potencia de repetición que es, aquí, potencia de continuo, de progresión indefinida sin interrupción. Abstracto, virtual y potencial, el procedimiento se muestra sin embargo, al mismo tiempo, en su absoluta *singularidad*: la de Aira es una poética de la *invención* y los relatos de *La trompeta de mimbre* captan el procedimiento o bien en su *primera vez histórica* (en “el instante de su creación”), o bien en su carácter de “canon único” e impar. De ahí que, captado en su origen absoluto y al mismo tiempo en su carácter potencial (en su virtualidad y en su potencia de repetición), el procedimiento tenga en *La trompeta de mimbre* un carácter anacrónico y se revista de una cualidad *mítica*. Los doce relatos que integran *La trompeta de mimbre* son, en este sentido, *fábulas del procedimiento*. Fábulas que cuentan *el mito de origen del procedimiento* (porque se trata de la repetición del momento único de su invención) y de las que aprendemos (porque toda fábula tiene una moraleja⁴²) *la lección del continuo*: el milagro artístico de la repetición y el trabajo infinito del artista.

Examinemos, para tomar un ejemplo, la primera fábula del volumen: “Cualquier hombre con un mínimo de imaginación...” Dado el caso hipotético de un hombre que fantasea con la opor-

⁴² Nos referimos ahora a la “fábula” en su sentido clásico de “exemplum”. Volveremos sobre esta cuestión en el Epílogo.

tunidad perfecta de conquistar la mujer soñada -oportunidad perfecta que la realidad le habrá ofrecido mil veces y que el hombre, invariablemente y para su arrepentimiento infinito, habrá dejado pasar- la fábula procede al examen de hipótesis y soluciones imaginarias. Una explicación – conjetura el narrador- podría estar en la cualidad de increíble de “la oportunidad perfecta”: al ser tan infinitamente improbable sólo un superhombre de la atención podría prever y captar su emergencia. Por eso mismo, no obstante, su evidencia debería ser enceguedora, y, al repetirse, el hombre en cuestión debería estar preparado para su aparición. Esto, si no fuera porque, paradójicamente, para que la oportunidad sea “perfecta” debe ser nueva e imprevisible por completo: *como en el arte*, una exigencia absoluta de calidad unida a una exigencia absoluta de innovación (“porque así es como entendemos la calidad en el arte, incluido el arte de vivir: como algo nuevo, nunca visto, una perpetua aurora o juventud”). Imperceptiblemente la situación imaginaria ha devenido problema artístico, y la fábula procede entonces, en primer lugar, a explicar la paradoja de la oportunidad perfecta (que es también la paradoja del arte) mediante el mito de origen del cubismo. En segundo lugar, a idear y proponer un método con el que abordar un cálculo de probabilidades (¿cómo calcular el milagro de los milagros que es el milagro de la repetición de lo irrepitable, de lo absolutamente inesperado e irreconocible?): la construcción de “una maqueta del arte de la improvisación”, un “objeto diagramático”, con el que captar los eventuales circuitos del acontecimiento (de la oportunidad). Por ejemplo:

El segundo recorrido simultáneo del acontecimiento es una fuerza de gravedad dividida en cintas de cinco centímetros de ancho y un metro de largo, dispuestas en forma de trompeta. Por cada cinta se desliza una “bola de temblor”; llamo así, para hacerme entender, a un movimiento breve de ida y vuelta que daría una vuelta completa sobre el espacio que él mismo crea hasta tocar el final con el principio. La trompeta gravitacional está colocada en diagonal, a unos veinte centímetros del suelo, debajo del “techo” de la hora acanalada. (p. 22)

Como la máquina de pensar de Raimundo Lullio que tanto le gustaba a Borges, tan inútil como abrumadoramente efectiva en su metódica (periódica, infinita) aplicación del azar⁴³, la fábula de Aira inventa un “álgebra ciega” con la que asegurar lo infinito del cálculo, con la que, más allá de lo pensable, sea posible seguir pensando, indefinidamente, sin interrupción. Un objeto imaginario o improbable, podrá decirse; no por eso, sin embargo, menos real ni menos práctico: porque su construcción –su experimentación en la realidad- nos enseña una verdad –y una ética- del arte. Véase, si no, la conclusión –la moraleja- de la fábula.

El experimento puede hacerse en la realidad y, si al fin y al cabo no sirve, no se habrá perdido el tiempo porque es una actividad divertida e instructiva. La maqueta de la partícula puede construirse en un taller casero, a bajo costo y en los ratos libres. Aquí hay que precaverse de un error frecuente: el perfeccionismo. Si esperamos a disponer de los materiales más adecuados para la construcción de los elementos, y de la tecnología para moverlos, no la vamos a hacer nunca. Pero basta con los materiales de descarte: madera, cartón, papel, hilos, trapos. No importa que quede un adefesio: lo que importa es hacerlo. (p. 23)

⁴³ Por su carácter a un tiempo hipotético y real, tan inútil como efectivo en tanto instrumento literario y poético, la trompeta de mimbres de Aira recuerda notablemente la máquina de pensar de Raimundo Lullio según la razonó Borges en *El Hogar*. Vale la pena, en este sentido, citar el pasaje en extensión. Dice Borges: “Si un mero círculo, subdividido en nueve cámaras, da lugar a tantas combinaciones, ¿qué no podemos esperar de tres discos, giratorios, concéntricos y manuales, hechos de madera o de metal y con sus quince o veinte cámaras cada uno? Eso pensó Ramón Llull en su isla roja y cenital de Mallorca, y planeó su máquina ilusa. Las circunstancias y propósitos de esa máquina no nos interesan ahora; sí el principio que la movió: la aplicación metódica del azar a la resolución de un problema. En el exordio de este artículo dije que la máquina de pensar no funciona. La he calumniado: funciona abrumadoramente. *Imaginemos un problema cualquiera*: dilucidar el ‘verdadero’ color de los tigres. Doy a cada una de las letras lulianas el valor de un color, hago rodar los discos y descifro que el inconstante tigre es azul, amarillo, negro, blanco, verde, morado, anaranjado y gris o amarillamente azul, negramente azul, blancamente azul, verdemente azul, moradamente azul, azulmente azul, etc. Ante esa ambigüedad torrencial, los partidarios de la *Ars Magna* no se arredraban: aconsejaban el empleo simultáneo de muchas máquinas combinatorias, que (según ellos) se irían orientando y rectificando, a fuerza de ‘multiplicaciones’ y ‘evacuaciones’. Durante mucho tiempo muchos creyeron que en la paciente manipulación de estos discos estaba la segura revelación de todos los arcanos del mundo”. (“La máquina de pensar de Raimundo Lullio” en *Textos cautivos*, ed. cit., pp. 176-177, subrayados nuestros.) Las ficciones de Borges, dice Beatriz Sarlo, son “la puesta en forma de hipótesis filosóficas. [...] Borges imagina la puesta en escena de una pregunta no planteada abiertamente en la trama sino presentada como ficción en el desarrollo de un argumento que es, al mismo tiempo, teórico y narrativo” y de ahí su atracción por la consistencia formal y la belleza intelectual de la delirante máquina de pensar de Raimundo Lullio: “por su puesta en escena de una configuración formal arbitraria (ideal, inventada) y por la hiperbólica combinación de soluciones fortuitas [y al mismo tiempo] formalmente precisas”. (*Borges, un escritor en las orillas*, ed. cit., p.130, pp. 140-143).

Procurando hacer inteligible lo que el volumen extrañamente comunica –el mensaje mudo y enigmático que sale de ese instrumento imposible que es *la trompeta de mimbre*–, diremos que la fábula del procedimiento –la ilustración del milagro artístico de la repetición– funciona aquí a pleno y que en esta fábula de la oportunidad perfecta puede verse condensado el *modus operandi* de los demás relatos del volumen: un examen de situaciones artísticas imaginarias, un mito de origen, la invención de un método tan práctico como imposible que asegure el infinito de la progresión, y una moraleja artística: la primacía del proceso sobre el resultado, la preeminencia del continuo sobre la interrupción.

Sea entonces que se muestre en su carácter irrisorio de receta (*La serpiente*), sea que se muestre en su carácter abstracto de maqueta provisoria (*La trompeta*), la inejemplaridad y el anacronismo se revelan como los aspectos consustanciales del procedimiento: los que definen su eficacia para llegar al final por el camino recto y laberíntico del rodeo, y para asegurar el milagro de la repetición, del continuo artístico sin interrupción.

CAPÍTULO CUATRO: LA NOVELA DEL ARTISTA

El relato, dice Aira, es “el género que adopta naturalmente el discurso del sobreviviente, ya que si quedó, fue *para contarlo*” (“El último escritor”, p. 15); y es en la vuelta al relato, decíamos en la Introducción, que la literatura de Aira cifra, desde un punto de vista que adopta como si fuera un punto de vista vanguardista, un acto de supervivencia artística. Las figuras del Comienzo -los procedimientos genealógicos- y las figuras del fin -los procedimientos para llegar al final- traducen formalmente ese acto. Pero en Aira no todo se reduce a la puesta en marcha de un procedimiento. O sí, siempre que ese procedimiento sea la cifra de una invención única e impar, el signo de un nombre propio, la manifestación de un artista: Sucede que en el sistema de Aira la supervivencia encarna, de un modo ejemplar, en la *vida del artista*; la invención del procedimiento es, en este sentido, indisociable de la *novela del artista*: Aira la ha llamado “el mito personal del escritor”.

De ese relato, al que la literatura de César Aira tiende como a su extremo y a la vez como a su elemento primordial, nos ocuparemos, entonces, para terminar, en este capítulo. Procuraremos aquí deslindar los elementos formales con los que César Aira escritor -lector- construye la novela del artista que, fragmentaria, se encuentra dispersa en sus ensayos. También, la novela que, simultáneamente, en el extremo del mito y al modo de una “inmensa rúbrica autobiográfica”, puede leerse en el revés de su ficción.

No sólo por el volumen que han ido creando sino también y sobre todo por la consistencia con la que han ido definiendo una poética, los ensayos de Aira constituyen, ya, una parte ines-

cindible de su literatura. Están expuestos allí -como lo están, desde ya, en el ensayo de todo escritor- las ideas y valores que singularizan una concepción y una ética de la literatura (el *Copi*, en este sentido, es claramente su “Ars Narrativa”); y hay a su vez, en cada uno de los ensayos pero también en el pasaje de uno a otro, la rigurosa construcción de una forma: una forma que responde a la específica lógica del relato que articula su propia obra narrativa. De entre ellos puede recortarse, con toda nitidez, la serie dedicada a la obra de otros escritores, y en los que Aira construye y cuenta el “mito personal del escritor”: el “Prólogo” que escribe para *Novelas y cuentos* de Osvaldo Lamborghini (1988), los ensayos sobre Puig (“El sultán”, 1991) y sobre Arlt (“Arlt”, 1993), las charlas dictadas en el Centro Cultural “Ricardo Rojas” reunidas en los libros *Copi* (1991) y *Alejandra Pizarnik* (1998).

Una primera evidencia es que el sistema de lecturas de Aira gira, centralmente, en torno al nombre propio. Todo lo contrario del pastiche posmodernista que marca el fin del concepto moderno de estilo personal, todo lo contrario de la sensibilidad posmoderna para la que el concepto de genio individual se ha vuelto sospechosa¹, el de Aira es en cambio un universo de “grandes firmas”: una poética que lo apuesta todo al nombre propio en tanto cifra de la invención de un *estilo* (en el primordial sentido de una elección única y personal)² y en tanto cifra de la figura de

¹ Cf. Jameson, Fredric: “El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío”, ed. cit.; Anderson, Perry: *op. cit.*, p. 88.

² Formulada de este modo, la noción de estilo remitiría inmediatamente a la elaborada por la estilística literaria (Leo Spitzer), que trata de circunscribir el sistema psicológico-poético subyacente a la estructura de una obra en una búsqueda de cada constelación de autor, y que, dice Barthes, se aprehende en un sistema binario, tributario del paradigma saussuriano *Lengua/Habla*, dado por la oposición entre *Norma y Desviación*: el estilo como la excepción (codificada, no obstante) de una regla; el estilo como la aberración (individual y sin embargo institucional) de un uso corriente. (cf. Barthes, Roland: “El estilo y su imagen”, en *El susurro del lenguaje*. Bs. As: Paidós, 1987, p. 150). No obstante, sería impropio adscribir la noción de Aira a la de la estilística; la suya es una noción de estilo de inspiración deleuziana, esto es, una noción en la que se articulan al mismo tiempo singularidad e impersonalidad y donde la singularidad no es una excepción a la norma sino una variación inherente al sistema. “Escribir -dicen Deleuze y Guattari- tal vez sea sacar a la luz ese agenciamiento del inconsciente, seleccionar las voces susurrantes, convocar las tribus y los idiomas secretos de los que extraigo algo que llamo YO” (*Mil Mesetas*, ed. cit., p.89), y es en el sentido en que supone una “individuación sin sujeto” (cf. Deleuze, Gilles y Parnet, Claire: *Diálogos*. Valencia: Ediciones Pre-Texto, 1980, p. 49), que el escritor se opone a la enunciación individual

un *artista* que tiene siempre la impronta de un *genio* singular, irrepetible.³ Podría decirse que así como los nombres de Whitman, Valéry, Wilde, Flaubert o Carriego insisten en los ensayos de Borges –es decir, no como los nombres de "eminentes artífices" ni como los de aquellos que han sido desplazados por los nombres de sus personajes sino como los nombres que más que a una obra designan "un destino único y ejemplar", los que han hecho de la experiencia "esa figura vívida y personal que es una de las pocas cosas realmente grandes de la poesía de nuestro tiempo:

de los maestros (a la identidad del autor profesional que se reterritorializa en la institución de su yo y de su firma, que se reconoce en el pasado y el futuro de una vida personal, que se establece dentro de los límites de una escuela o en la intención de los manifiestos y proyectos) y se constituye, en cambio, como una "singularidad artista": una singularidad que desde el fondo de la más absoluta soledad suscita una multiplicidad de *encuentros* con *aquello* que desencadena lo Desconocido (encuentro con lo otro del hombre -la mujer, el niño, el animal-, con lo otro de la lengua -lo extranjero, la pintura, la música-) y hace vacilar el yo. (cf. *Diálogos*, ed.cit., pp.10-11). Por otra parte, contra los "postulados de la lingüística" que presuponen la distinción entre una lengua colectiva y constante y actos de palabra, variables e individuales, el estilo es en Deleuze-Guattari un agenciamiento de enunciación (ni un sujeto persona, ni una estructura significativa, ni una organización bien pensada, ni una inspiración espontánea, ni una orquestación, ni una musiquilla) donde la variación es continua e inmanente al sistema, una variación que trabaja al sistema desde *dentro*, como un componente de derecho y no como una excepcionalidad de hecho. Desplazada entonces la función de la constante como función de centro, la puesta en variación supondrá una *creación* según reglas facultativas que varían, sin cesar, con la propia variación, como si en cada tirada estuviera en juego la regla, una operación que hará surgir nuevas distinciones, pero que no conserva ninguna como definitiva, como tampoco se da ninguna de antemano (*Mil Mesetas*, ed. cit., p.100): esa es la función, y el lugar, del nombre propio (a los que Deleuze y Guattari no cesan de acudir: Kafka, Beckett, Artaud, Godard) en tanto *invención de estilo, creación de sintaxis*.

Tal como lo estamos empleando aquí -el nombre propio como cifra de la invención de un estilo- la noción de estilo de Aira enfatiza este carácter de singularidad. Y es para evidenciar este énfasis que hablamos, en relación con Aira, del estilo en su primordial sentido de elección única y "personal" (casi en el sentido de la clásica fórmula de Buffon: "El estilo es el hombre"). Nuestro énfasis obedece también, especialmente, a que nos interesa aquí el valor *histórico* de la noción de estilo. Observa Susan Sontag: "La misma noción de estilo tiene que ser comprendida históricamente. La concepción del estilo como elemento problemático y aislable de una obra de arte ha surgido en el público de arte sólo en determinados momentos históricos, y ello como una fachada tras la cual se están debatiendo otras cuestiones, en último término, éticas y políticas." (Sontag, Susan: "Sobre el estilo" en *Contra la interpretación*, ed. cit., p. 31) Es en este sentido que nos interesa la insistencia de Aira en la figura y en el valor (modernos) del artista (que actúa desde la esfera específica del arte) y del estilo (como marca personal): como una insistencia en el contexto de una cultura posmoderna en la que predominan, por contraste, el borramiento de las diferencias, las jerarquías, la singularidad de los estilos.

³ La máquina de *El Congreso de Literatura*, con la que el Aira científico-literato intentará clonar el *genio* autoral de Carlos Fuentes, se concibe como una paradójica máquina-estilo; paradójica porque -como bien lo observó Jorge Panesi- en la clonación de *El Congreso* "se repite científicamente lo que la literatura mostró desde siempre con su régimen de repeticiones imposibles: hacer que se repita lo único, lo irrepetible". (Cf. Panesi, Jorge: "Los nuevos monstruos", en *Los inroquptibles*, Año 4, Nº 35, julio de 1999, p. 76.) Y la literatura, dice Aira, es "el método de hacer mitos de las particularidades, crear la imposible repetición de lo único." (*Nouvelles impressions*, p. 41.)

la figura de él mismo”⁴ así, con esa fuerza de evocación, los nombres de Lamborghini, Puig, Copi, Arlt, Pizarnik, articulan los ensayos de César Aira: desviando el interés por la obra hacia la devoción por la figura del artista, reconduciendo la lectura y la evaluación de los resultados hacia el “campo gravitacional del estilo” que todo lo atrae y al que todo se subordina.⁵ En este sentido el *Copi* ocupa un lugar especialísimo en el corpus ensayístico de Aira; constituye su *Ars Narrativa* no sólo porque condensa la lógica del continuo sino porque además sienta las premisas con las que leer y evaluar las obras de un autor -sus resultados- como “emanación de un sistema más amplio” (aquí, el “sistema-Copi”), como emanación de un *estilo*⁶, esto es, en Aira, un *proceso en sí* cuya máxima y más definitiva manifestación es, paradójicamente, la virtual prescindencia de la obra: como el Lautréamont de *Los Raros* que, aun cuando carezca de una “obra literaria” es, ya, para Darío, más que ese único libro, “un grito” y “una voz macabra”⁷, así el Copi de Aira podría no haber escrito una sola línea, ni dibujado un solo cuadrado, ni haber actuado, y aún así sus rela-

⁴ Las citas remiten, respectivamente, a los ensayos sobre “Flaubert y su destino ejemplar” y “Sobre Oscar Wilde”. Yeats, Rilke, Joyce se afirman, para Borges, como “eminentes artífices” detrás de los cuales, sin embargo, no hay una “personalidad” comparable, por ejemplo a la de Valéry. A su vez, están los ensayos dedicados al *Quijote* o al *Martín Fierro*, pero faltan los dedicados a Cervantes o a Hernández. Véanse en especial los ensayos reunidos en *Discusión* y en *Otras inquisiciones*, ambas en *Obras Completas*, ed. cit.

⁵ Dice Aira en el “Prólogo” a *Novelas y cuentos* de Osvaldo Lamborghini: “El sistema era de aprensión a la vez muy difícil y muy fácil. Era, como todo estilo, un campo gravitacional en el que se caía.” (p. 12)

⁶ Este sistema “más amplio” de emisión del estilo puede ser entendido en el sentido que le dan Deleuze y Guattari: “Lo que se denomina un estilo -dicen- es precisamente el procedimiento de una variación continua. [...] Cuando se somete los elementos lingüísticos a un tratamiento de variación continua, cuando se introduce en el lenguaje una pragmática interna, uno se ve forzosamente abocado a tratar de la misma manera elementos no lingüísticos, gestos, instrumentos, como si los dos aspectos de la pragmática se unieran, en la misma línea de variación, en el mismo *continuum*. Es más, quizás sea del exterior de donde primero ha venido la idea, el lenguaje no ha hecho más que continuar, como en las fuentes necesariamente externas de un estilo”. (*Mil Mesetas*, ed. cit., p. 101)

⁷ Cf. Darío, Rubén: *Los Raros*. Bs. As.: Espasacalpe, 1952, pp. 159-163.

tos existirían, “imaginariamente”, “como guiones de otros gestos”, como un “relámpago de vida o pensamiento”, como “un Destino” (*Copi*, pp. 58-59).⁸

Copi es tan valioso para nosotros porque su estilo es el de un apartamiento del texto en sí, en dirección al hombre hecho mundo. Es un gran escritor porque en él la literatura se disuelve, es decir llega a su culminación, que no es una realización. Su obra, valiosa como lo es en sí misma, vale menos que él; o que esa forma de su persona que es su trabajo. 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. (pp. 60-61)

Cada uno de los nombres propios que componen el sistema de lecturas de Aira encarna la figura del artista bajo la forma de un personaje emblemático y al mismo tiempo único en su tipo. Así, acorde con su arte del continuo que, en la lectura de Aira, responde al sistema de inclusiones del barroco, Copi es el Artista en el más clásico sentido: “hombre renacentista” que “se hizo mundo”, “hombre de todos los talentos” y de “todas las artes”. Pero están también, en la novela de Aira, el Maestro, la Última Poeta, el Monstruo, el Sultán.

Y es en este sentido que, entre alegórico y novelístico⁹, el nombre propio es el sostén de un *mito*. Esto es, en Aira, el sostén de un relato que renaciendo siempre intacto en cada repetición exige, sin embargo, para constituirse, de un continuo de invención: la leyenda de Osvaldo, la muerte de Alejandra, la novela de Arlt, el cuento maravilloso de Copi, la historia inexorable y dolorosa de Puig. “El escritor -dice Aira- hace un universal mítico de lo individual irrepetible *mediante una historia*: no hay otro modo de hacerlo pues lo que no es relato está condenado al

⁸ El caso extremo es, para Aira, “la obra inexistente” de Macedonio Fernández. Macedonio, que, dice Aira, no ha escrito más que infinitos borradores provisorios, encarna a la perfección el mito personal del escritor. Que “el caso Macedonio” no sea objeto de este capítulo obedece, sencillamente, al hecho de que Aira no le ha dedicado ningún ensayo. Ésta, en la entrevista final de *Nouvelles impressions du Petit Maroc* (p. 74), es la única mención de Macedonio que hemos podido localizar en su obra.

⁹ Lo decimos en el sentido en que Borges razona la tensión, y el pasaje, entre *lo alegórico* y *lo novelístico*: “Las abstracciones están personificadas, por eso, en toda alegoría hay algo de novelístico. Los individuos que los novelistas proponen aspiran a genéricos (Dupin es la Razón, Don Segundo Sombra es el Gaucho); en las novelas hay un elemento alegórico”. Cf. Borges, Jorge Luis. “De las alegorías a las novelas” en *Otras inquisiciones*, ed. cit., p. 746.

gris de una generalización del sentido común.” (*Nouvelles impressions*, p. 51, subrayados nuestros.) Y si en la literatura de Aira, articulada siempre en torno a los hitos fundamentales del Comienzo y el Fin, el relato es la forma de la supervivencia, el mito personal del escritor (esto es, el relato mediante el cual se hace mito) será, en cada uno de los ensayos, *el cuento completo de un estilo* que cuenta el Nacimiento y el Cierre definitivo de un mundo: con cada escritor nace y culmina un mundo (por eso el ensayo de Aira comprende siempre la totalidad de “la vida y la obra” del escritor, como un mundo completo: “una civilización unipersonal”)¹⁰ y es esa altísima potencia de invención del mito la que opera, para cada uno de los casos, como potencia de transfiguración de la *imagen* cristalizada -institucionalizada- del escritor. Esto, en lo que hace a cada ensayo, porque a la vez, considerada en su conjunto, la serie cuenta *la novela del artista*, una novela en la que los escritores encarnan, cada uno de un modo emblemático y ejemplar, alguna etapa crucial en el despliegue de la Vida del Artista: Muerte, Nacimiento, Supervivencia.

I. La muerte del Maestro

El primero de los ensayos que integra la serie es el “Prólogo” que escribe, en 1988, para la edición póstuma de las *Novelas y cuentos* de Osvaldo Lamborghini¹¹

¹⁰ Dice Aira en *Copi*: “A la dialéctica entre el cuento que atraviesa todos los estilos y el cuento *de* un estilo, ha obedecido toda la literatura: la renuncia a crear mitos es la condición necesaria para crear el mito personal del escritor. Es como si los únicos cuentos de que dispusiéramos para contarles a nuestros hijos fueran la “vida y obra” de los escritores que amamos” (*Copi*, p. 91).

¹¹ Antes de este “Prólogo” Aira escribió numerosos artículos críticos sobre obras y autores, en distintas revistas culturales (en especial en la revista *Creación*, durante 1986; y en la revista *Fin de siglo*, entre 1987 y 1988.) Reseñas bibliográficas, artículos sobre cuestiones literarias de actualidad (el simulacro del boom, el best-seller, el posmodernismo), y artículos sobre autores (escribió sobre Simone de Beauvoir, Isak Dinesen, Gombrowicz, Burroughs). El más significativo de entre ellos, por lo sistemático de la consideración de la obra en su conjunto, es el que le dedicó a Juan José Saer: “Zona peligrosa”. Como lo veremos enseguida, la forma del ensayo no es la del homenaje: no crea un mito personal del escritor y no integra, por lo tanto, lo que hemos llamado aquí la novela del artista.

Para crearse como mito, el escritor debe morir. Mientras un hecho persiste en el presente, es generalizable; eso hace el escritor mientras vive. Vivo, forma parte de una ciencia, de una teoría; es un ejemplo de las leyes generales que lo conforman; muerto, se hace particularidad universal, es decir mito. ("Arlt", p. 60)

Lo que teorizó en el ensayo sobre Arlt, de 1991, Aira lo había definido, tácitamente, en su prólogo a Osvaldo Lamborghini que tiene la función de fundar el mito personal del escritor: Osvaldo es aquí el Maestro y también, o por eso mismo, porque es el Maestro, es también el Muerto. En el principio, entonces, y fundando a su vez *el principio formal* básico de la novela del artista, el mito personal del escritor se cuenta en el tono y en el tiempo del *homenaje*, esa forma de celebración póstuma de la vida, en tanto el nombre que Aira cuenta es el nombre del maestro: nombre de devoción pero también, aquí, nombre de muerto. Las páginas dedicadas a Osvaldo Lamborghini —éstas del "Prólogo" pero también la nota "necrológica" publicada con motivo de su muerte en el diario *La Razón*—, escritas en la tensión entre la evocación melancólica del "nosotros" y la intimidad del recuerdo personal, son en este sentido ejemplares. Como si el único vínculo con el maestro pudiera ser una relación anacrónica, y no meramente porque se escribe después de su muerte —aunque no habría que olvidar esta obviedad ni la evidencia de que el discípulo es el que edita, póstumamente, sus escritos— sino porque la estructura temporal del relato constituye al maestro como *adviniendo* en la memoria de un duelo futuro y a él o a los discípulos en un conocimiento, más antiguo que ellos mismos, de que la muerte de ese "ser-en-nosotros" que es el ser amado es *posible*: habiendo nacido adulto y ya maestro ("parecía haber nacido adulto", "desde el comienzo se lo leyó como a un maestro"), Osvaldo es el que ha saltado las etapas de la vida y el que retorna, desde siempre, en la forma de un legado: "Lo habíamos adoptado como una lengua que hablábamos y atesorábamos y aprendíamos siempre de él, de su presencia querida y venerada"¹².

¹²Las citas remiten, respectivamente, a "Prólogo" y a la necrológica publicada en *La Razón* en noviembre de 1985. Para el análisis de la relación entre nombre propio, muerte y homenajes, véase Derrida, Jacques: *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa, 1989, y "Políticas del nombre propio" en *La filosofía como institución*. Barcelona: Juan Granica Ediciones, 1984.

“El maestro –dice Adriana Astutti a propósito del prólogo de Onetti a Roberto Arlt– opera por sustracción: de sí mismo, de las ilusiones de juventud, de las promesas del futuro, de todo lo que para el aprendiz encerraba el llegar a ser, artista o escritor”. En esa desaparición la voz del discípulo –porque es siempre el discípulo el que habla en la ficción del maestro– funda una “mágica paternidad”, y por esa desaparición se instaura también una asimetría esencial en la estructura de la relación: una distancia infinita que, en la intimidad del vínculo, hace que el maestro insista en la máxima lejanía de un misterio tan diáfano como indescifrable; un hiato irreductible que arruina toda reciprocidad y todo provecho (porque en la ficción del maestro no se capitalizan enseñanzas; se atesoran lecciones como dones preciosos). Pero esa asimetría revierte a su vez, con toda la desmesura de la relación, sobre el discípulo, y entonces “el” discípulo –cuya voz, en la inminencia de la revelación, es siempre la voz del prólogo– es el único –el único de entre todos los discípulos– que ha llegado a intuir toda la verdad y todo el valor de ese mensaje¹³. El único, por consiguiente, que, apropiándose por completo, puede, en verdad, *hacerle justicia*.

Todo esto está en el prólogo de César Aira a Osvaldo Lamborghini, en la voz preliminar y anticipatoria del discípulo. Un acto de devoción por una obra que es “una alusión a lo perfecto de verdad” (“La pregunta primera y última que surge ante sus páginas es: ¿cómo se puede escribir tan bien?”, p. 8). Un acto de justicia: transfiguración de la leyenda del “maldito”, de “la imagen personal que puede transmitir su temática (nunca su estilo)”(p. 15), en el mito intransferible del Maestro.¹⁴ Y un acto (imposible) de apropiación: el discípulo que revela las claves del Maestro –por lo

¹³ Cf. Astutti, Adriana: “Juan Carlos Onetti: Semblanza de un escritor rioplatense”, en Roland Spiller (ed.): *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*. En *Lateinamerika-Studien* 36, Universität Erlangen-Nürnberg, 1995, pp. 465-472.

¹⁴ En “Los hijos de Osvaldo Lamborghini” (en Jitrik, Noé: *Atípicos en la literatura latinoamericana*, ed.cit.), Elsa Drucaroff interpreta (y descalifica) la transfiguración airiana del Revolucionario en Maestro como una operación, propia del apoliticismo posmoderno, tendiente a “separar al autor de una posición política sinceramente comprometida con los intereses de la lucha por el socialismo”, tendiente a neutralizar la elección política e ideológica de Lamborghini por la marginalidad, la subversión, la provocación, a hacer desaparecer la auténtica voluntad revolucionaria que Lamborghini realizó tanto en la vida

demás, según las leyes de su propia literatura: la lógica del continuo- asiste a su vez a la lección magistral que se revela, sólo para él, en la iluminación retrasada del malentendido¹⁵.

Todo esto –devoción, ajusticiamiento, desmesura y apropiación- también está en la inmensa melancolía que invade y permea el humor de *Los dos payasos*: allí donde la asimetría, la infinitud y el malentendido que estructuran la relación –la crueldad implacable del maestro y la voracidad desmedida del discípulo- se experimentan, ahora, en otro malentendido y con toda la violencia contenida en la realidad de la ficción.

La “novelita” de Aira se concentra en una breve escena de una función de circo. En los minutos previos al Gran Final, mientras se levantan las rejas que serán la jaula del león, dos payasos ocupan el entreacto para representar un sketch teatral tan viejo como el circo: el del dictado de una carta que, llena de puntos y comas y dirigida a la querida Beba, termina devorándose a sí misma. El que dicta es el Gordo Balón, cruel y nalgudo, cuya firma indicará, en el final, un nombre: Osvaldo Malvón; el escriba es el Pibe, flaco y desgarrado; y la relación que se entabla en “la mecánica del dúo” es la de una “sorprendente relación amo-esclavo” entre la voz del que dicta, cuyo lenguaje “se transmuta en destino”, y la transcripción del escriba, todo obediencia al imperativo del dictado, todo

como en la literatura. Por contraste, la lectura de Adriana Astutti de la “ficción del Maestro” como un acto de fabulación que Lamborghini acomete en la escritura (fábula que se afirma en el fraude y en el fracaso, en el delirio de los gestos y no en el modelo o en la novela personal del neurótico, en la *falla* que surge del rechazo de toda posibilidad “heroica” o “pedagógica” frente a la realidad) permite vislumbrar el sentido, mítico, ficcional y real a un tiempo, con que Aira lee “lo autobiográfico” lamborghiniiano. Véase Astutti, Adriana: “Lamborghini, Osvaldo: Yo soy la morocha, el marne y el cachafaz” en *Boletín/5* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, U.N.R., octubre 1996; y “Mientras yo agoniza: Osvaldo Lamborghini” en *Boletín/6* del del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, U.N.R., octubre 1998.

¹⁵ Aira se implica directamente en la ficción del maestro con una anécdota personal: “Recuerdo que una noche caminábamos por el centro, y cruzamos a una prostituta de las que por entonces, hace veinte años, todavía podían verse en Buenos Aires: pintada como un mascarón, cargada de joyas baratas, con ropa chillona, gorda, vieja. Osvaldo dijo, pensativo: ‘¿Por qué será que los yiros parecen seres del pasado?’ Yo oí mal y le respondí: ‘No creas. Mirá a Mao Tsé Tung’. Se detuvo, estupefacto, y me dirigió una mirada extraña. Por un instante, el malentendido abarcó a toda la literatura, y más. Han tenido que pasar tantos años y tantas cosas para que yo pudiera leer en esa mirada, o en el pasado mismo, lo que me quiso decir: ‘Por fin entendiste algo’.” (“Prólogo” a *Novelas y cuentos*, p. 13.)

empecinamiento en malentender. Todo ocurre, podría decirse, bajo el signo lamborghiniano, porque todo Lamborghini está ahí: Osvaldo, Nal, el Pibe Barulo, las víctimas y victimarios de *Las Hijas de Hegel*, el célebre dictamen del maestro (el “Muchachos: yo no soy padre, soy un destino” de *Sebre-gondi retrocede*). Y sobre todo *el final*, porque atravesado por el punto de vista de la muerte, del “Gran Final” que con su cualidad de definitivo lo determina todo, todo el intermedio se cuenta, desde el comienzo, desde el “ángulo de agonía” lamborghiniano: la “necesidad del final”, “el Gran Teatro”. Por eso, cuando la firma dice “Osvaldo Malvón” y entonces “ya no queda nada por decir”, se revela y se confirma que la única función de “ese dios distante y cruel” era “hacer de muerto”, que esa voz fue todo a lo largo del dictado “una voz de ultratumba”, que toda la escena había estado corriendo, de prisa, hacia la nada, “con algo de fúnebre, de artificial, como de vida después de la vida”. “No importa –entonces- siquiera que mañana la historia vaya a recomenzar, porque el final es absoluto e irreversible.”(p.55)

Mientras tanto el escriba, con voracidad melancólica, ha ido literalizando en el cuerpo la voz del dictado.¹⁶ Lo ha ido incorporando todo, hasta la última palabra, hasta el último signo de puntuación. Y más también: el alcoholismo, la obesidad, el exceso del exceso, la enfermedad, hasta la muerte:

La voz muere. Y su amigo mientras tanto, en el paroxismo de lo simultáneo, comió hasta la última salchicha de la obesidad, bebió hasta la última gota del alcoholismo, agotó su juventud, su felicidad, su vida, y parece a punto de derrumbarse pero todavía queda una última sacudida, una brisa de ultratumba desenrosca sus partículas por última vez. ¿Fue todo boca hasta la muerte? Pues entonces... ¡será todo culo hasta la resurrección! (p.59)

¹⁶ Para la noción de melancolía como una capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable, y para su relación con la "fase oral o canibalística de la evolución de la libido" (Freud) donde el yo aspira a incorporarse el propio objeto, devorándolo, hemos seguido, desde luego, a Freud ("Duelo y melancolía". *Obras completas*. Tomo II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973) y especialmente a Giorgio Agamben: "Los fantasmas de eros. Un ensayo sobre la melancolía." en *Vuelta Sudamericana*, N° 16, noviembre 1987.

Que todo se devora como convirtiendo al objeto amado en objeto de fusión, es decir, que ésta es la introyección melancólica del discípulo, lo indica el hecho de que en la escena todo ocurre también, al mismo tiempo, bajo el signo airiano. Porque la transcripción del escriba es pantomima loca e inconexa, caos gestual, puro “sistema nervioso sin sistema gravitacional”, arrebató y exacerbación expresionistas:

El lápiz misil atraviesa las galaxias vaporosas y estalla en el mundo papel. [...] ¡Boinc! ¡Boinc! El brazo describe dos círculos desde la espalda para estrellarse en algún lado del papel, o por lo menos de la mesa. [...] Escribir, escribir, el expresionismo, el tropiezo, el laberinto de sus propios latigazos. (pp. 42-50)

También porque el homenaje al Maestro *en la ficción* es una lección magistral de relato. La nouvelle no sólo muestra, en su brevedad, un manejo superior del tiempo, no sólo ejecuta magistralmente el drama de las velocidades relativas –la eternidad que inspira al que dicta, como quien “tiene todo el tiempo del mundo”, superponiéndose al apuro del escriba, que se arrebató como diciendo “cuándo terminará esta condena”; el efecto de eternidad del entreacto mientras todo se encamina, veloz e irreversiblemente, hacia el Fin- sino que también experimenta, de un modo único, con toda la intensidad que obtiene de su brevedad y rapidez, la renovación de la historia: *la vuelta al cuento*. Aira vuelve a contar “el viejo chiste”, “viejo como el mundo, o como el circo”, y toda la magia del relato está en que ese chiste que vimos representar mil veces se vuelve nuevo, por completo nuevo, por milésima vez. Hay que leerlo: “hay que hacer la experiencia”. Las risas que provoca el sketch, no obstante, quedan en la representación de la ficción, en las gradas del circo. Porque lo que se traduce en la escritura es ese humor –“la recta tristeza” diría Lamborghini- que permea la voz de Aira cada vez que el nombre de Osvaldo irrumpe en sus textos e inclusive en su conversación: *una seriedad mortal*.

Habíamos observado, entre 1984 y 1987, un lapso en blanco en la escritura de Aira, y en 1987 habíamos situado un recomienzo signado por la proliferación (cuatro novelas en ese solo año)

y una renovación en las formas del relato. Osvaldo Lamborghini murió en noviembre 1985. ¿Podremos decir que *la novela de Aira* recomienza, después de la muerte del Maestro? ¿Que la muerte del Maestro es, en la propia novela de Aira, *vital*? ¿Que produce en ella un efecto suplementario de vitalidad, de supervivencia?

La otra muerte es Alejandra Pizarnik: “la última Poeta” con la que culminó la tradición moderna del poeta maldito y con la que se cierra, herméticamente y para siempre, un mundo. Planteado de entrada como un acto de justicia –corregir la injusticia de las lecturas previas que, mediante la atribución de metáforas sentimentales (la “pequeña náufraga”, la “niña extraviada”), redujeron a Alejandra Pizarnik a “una especie de bibelot decorativo en la estantería de la literatura” (p.9)- el ensayo se propone en cambio mostrar *el proceso* del que sale su poesía. Ese proceso para Aira se define básicamente por la *adopción de la actitud surrealista*. La hipótesis, en relación con el surrealismo, es que llevando la premisa de la escritura automática a su máxima expresión, concentrándose en *el proceso en estado puro*, la obra surrealista (el resultado) *ya está muerta* (ya queda en el pasado) al nacer. La hipótesis, en relación con la poesía de Alejandra Pizarnik, es que instrumentaliza *el procedimiento (la escritura automática) de la escuela muerta* –empieza a escribir cuando, desvanecida la ideología del procedimiento puro, el surrealismo ya estaba muerto- sólo que para hacer *buena poesía*: una poesía en la que el resultado (el buen poema) lo es todo. “Con este programa –dice Aira- A.P. parece ponerse en el polo opuesto del programa surrealista, pero creo que en realidad lo está asumiendo por dentro, reinventando el Surrealismo desde su núcleo de muerte pre-natal.” (p.15) A partir de esta transfiguración del surrealismo, todos los aspectos de la poesía de Alejandra Pizarnik –la brevedad y la restricción al presente, la exigencia de pureza, el agotamiento de la combinatoria desde el principio, la dislocación del sujeto y la creación del personaje- se leen como efectos de “la *adopción del carácter póstumo* desde el comienzo”. (p.81) Y es esa incorpora-

ción de la muerte –del final absoluto- desde el comienzo –la negativa inmediata a la supervivencia- la que determina, a su vez, para Aira la negativa o la imposibilidad de la poesía de Alejandra Pizarnik para adoptar un ritmo narrativo y, por consiguiente, su “tono sombrío”. Todo el desafío del ensayo de Aira está en la forma en la que el Narrador lee a la Poeta: la forma en la que, leyendo la tensión del relato en la poesía, el narrador le hace justicia a la última poeta que, tendiendo al máximo de pureza y densidad poéticas, adoptó el final e incorporó la muerte desde el principio. Por eso, “hacer como si siguiera viva, así sea al modo metafórico, es –dice Aira- devaluarla”. (p.30)

Vida suplementaria, vida atravesada y transfigurada por la perspectiva de la muerte, la vida del artista se afirma, en el relato de Aira, como una *vida anacrónica* y como una *vida no personal*: una fuerza que, siendo superior al individuo, atraviesa la obra y la hace escapar al tiempo de la cronología y por lo tanto, al orden de los manifiestos, los sistemas, la polémica personal.¹⁷ Es sin duda por esta relación de *no-contemporaneidad* que informa el vínculo de Aira con la literatura que hablar sobre el escritor "mientras vive", esto es, *en tanto que vivo y contemporáneo*, no es sino privarlo, precisamente, de su categoría de maestro y de su condición de “artista en acción” para volverlo “eminente artífice”: así, del ensayo que le dedica a Saer -cuyo título, “Zona peligrosa”, no alude a su figura de artista sino a una zona, si bien la mejor, de su obra- no importa tanto la crítica explícita a las últimas páginas de *Glosa* cuanto ese reproche, cauteloso y solapado, al tesón y al profesionalismo con que Saer consolida una obra, a esa atmósfera de “taller literario” que se desprende de sus novelas y que recién en *Glosa*, al borde del fiasco y por fortuna para Aira, parece abandonar. El artículo se había abierto con la postulación de Puig y de Saer como los dos únicos novelistas que *hoy* podemos presentar los argentinos. Lo que sigue es una

¹⁷ Cf. Deleuze, Gilles y Claire Parnet: *Diálogos*, ed. cit., pp. 58-60.

consideración, irónica por cierto, de la obra de Saer; las páginas que le dedique a la voz y el nombre de Puig se postergan, no obstante, para ser escritas *a su muerte*.

Fuera de este sistema de nombres propios, entonces, el ensayo dedicado a la *obra* de Saer –no a su mito personal– muestra el modo en que la novela del artista funciona en la literatura de Aira como estrategia de colocación y de disputa en el contexto que “crea” como el contexto literario inmediato a disolver. En este sentido debemos volver sobre la contextualización que trazamos en la introducción. Dentro del panorama de las vanguardias que hegemonizan el sistema literario argentino desde mediados de los 60, y en cuyo contexto, dijimos, Aira ensaya una vuelta al relato, hemos mencionado a Manuel Puig y a Osvaldo Lamborghini. Deberíamos haberlos omitido, o deberíamos, ahora, eliminarlos. Por la sencilla –e insoslayable– razón de que el sistema, o el mundo, que crea la literatura de Aira los separa del contexto de las vanguardias que le son contemporáneas para colocarlos, por fuera de ese contexto de actualidad y en *otro tiempo*, en el universo de los “maestros” venerados: por eso en Puig, el “maestro de la narración”, las técnicas vanguardistas que “la época” exigía para que la narración fuera “seria y presentable” son, para Aira, las técnicas que Puig aceptó, “con la obediencia ingenua de un niño”, transmutándolas a la vez en el arte superior e incomparable de “la presentificación de la historia” (“El sultán”); por eso Lamborghini, a quien “de entrada se lo leyó como a un maestro”, para Aira “*anticipaba* toda la literatura política de la década del setenta” a la vez que “*la superaba*, la volvía inútil” (“Prólogo” a *Novelas y cuentos*). Aira sustrae a Puig y Lamborghini de las vanguardias de la época, y esto nos dice no sólo que Puig y Lamborghini dejan de ser para Aira sus contemporáneos para ingresar al tiempo mítico del Maestro, sino que *la vanguardia de Aira* –la que esgrime como un valor en su poética– no es en absoluto un signo de actualidad: por el contrario, instaura una relación con el tiempo fundada en el *anacronismo*.

II. La juventud del Artista

En el anacronismo y en la impersonalidad las etapas “vitales” del nacimiento, la juventud y la vejez -Aira no deja de señalar la edad de los artistas: la madurez de Osvaldo, la eficacia infantil de Copi, la juventud de Rubén Darío- articulan un relato que, disperso en algunos de sus ensayos (“El abandono”, “La innovación” y *Nouvelles impressions*), cuenta más o menos lo siguiente. Hay, en principio, o hubo en el principio, el momento de *querer ser escritor*, momento juvenil en el que se formula la vocación como un proyecto: “yo seré escritor, como los escritores que amo”: el mismo. Otro, es el momento de *haber empezado* a serlo, el momento en que el escritor, habiendo reunido el valor de rechazar a los maestros que ama y habiendo renunciado así a lo que lo ha constituido, se ha vuelto por completo *otro*. Ni antes ni después, el escritor nace en el pasado absoluto de la innovación, cuando habiendo abandonado toda intención -incluso la del abandono mismo- el encuentro con *lo otro*, lo absolutamente desconocido, ya ha actuado en él y lo ha despojado de sí mismo. No se trata, sin embargo, de que el comienzo suceda o corone la etapa juvenil, previa e imperfecta. En otro sentido, es precisamente el instante inconcencible del *nacimiento del artista*, que Aira no deja de singularizar en los relatos - “[Osvaldo] parecía haber nacido adulto”, “A los 42 años, nace el Monstruo”-, es la instancia original del Comienzo, que ocurre antes de que cualquier método funcione, lo que al irrumpir de modo intempestivo disloca la linealidad de la cronología e inaugura un tiempo de una naturaleza diferente. El Comienzo acontece no en un pasado histórico sino en “el elemento formal del pasado”, el lugar mismo donde se elaboran las ficciones y las figuras¹⁸, en un pasado absoluto que, no habiendo sido jamás presente, no deja de insistir en tanto que pasado y retorna al mismo tiempo como pasado por-venir: el nacimiento del artista acontece en el instante paradójico en que lo Nuevo, lo venidero, ya ha sido encontrado, y es por esto -porque lo que se afirma en ese pasado en sí es lo Nuevo por venir- que su efecto no es simplemente el abandono de

¹⁸ Cf. Derrida, Jacques: *Memorias para Paul de Man*, ed. cit., pp.68-72

la previa etapa juvenil sino más bien una *vuelta*, el *retorno de la juventud* como *elemento formal de la innovación*. Recordemos *La trompeta de mimbre*: “A la exigencia de calidad va unida la de *innovación*, porque así es como entendemos la calidad en el arte, incluido el arte de vivir: como algo *nuevo*, nunca visto, una *perpetua aurora o juventud*” (p.19).

Es entonces desde la vejez como perspectiva (“no somos *tan jóvenes*”, dice en “El abandono”), es decir, desde la invención (baudelaireana) de la vejez como condición para que se afirme lo Nuevo y no desde lo viejo como una etapa que se supera y se deshecha,¹⁹ que el escritor sabe, con retardo, que ha debido abandonarlo todo, inclusive o sobre todo la vida misma, para que el éxtasis de la vocación juvenil retorne en una euforia de melancolía: “Parece como si fuera demasiado tarde, como si no hubiera otro momento más que éste, póstumo, para empezar...Entonces, en el fondo del naufragio, volvemos en busca de consuelo a los poetas que amamos en nuestra juventud, cuando *queríamos* ser escritores.” (“El abandono”). No es un mero juego de palabras; es la transformación de las etapas de la vida en momentos primordiales de un relato. El nacimiento del artista que emerge, en tanto que nacimiento, entre la juventud y la vejez, hace que la juventud retorne como virtualidad pura, esto es como una juventud ya pasada (es el momento en que *queríamos* ser escritores) y no obstante todavía venidera (es el impulso de la *aventura por venir* que nos precipita en lo Desconocido):

Qué más debemos abandonar. ¿De qué nuevos giros del tiempo debemos huir todavía? Basta preguntárselo –dice Aira-, y ya estamos en el corazón de lo novelesco, en las islas, montañas, selvas, castillos, trenes, barcos, rumbo a la aventura. Más que eso: ya somos la aventura. Es casi como si volviéramos a ser jóvenes, y cualquiera sabe, por experiencia propia, que todos los jóvenes quisieron ser escritores. (“El abandono”, p. 2).

¹⁹ Baudelaire, dice Aira en “Innovación”, inventó la vejez, la decrepitud, el hastío de lo contemporáneo para que se afirme la fuerza intempestiva de lo Nuevo y es la invención de la vejez en tanto invención de las condiciones la que hace que lo Nuevo como punto de creación absoluta, retorne en el mito de la juventud del artista, como repetición del momento original. (p.28)

Hermann Broch ha sugerido, para el arte, un vínculo entre “el estilo de vejez”, en tanto abstracción de las relaciones y en tanto voluntad de abarcar la totalidad del mundo, y un estilo mítico²⁰. El mito personal del escritor de Aira, en tanto compromete fundamentalmente la instancia del *nacimiento* como *pura innovación*, presupone en cambio un *mito* y un *estilo de juventud*: la invención de la vida del artista exige el abandono absoluto de la vida para que la vida retorne – vuelva-, transfigurada, mítica, precisamente como *Vida Nueva*.²¹

Y si la *vuelta*, en la literatura de Aira, se determina cada vez como retorno –una potenciación de lo mismo- y como simulacro –efecto de la afirmación de una distancia en el origen y de una perspectiva como ficción- lo que vuelve, entonces, es una diferencia originaria y más aún, según la lógica del retorno, la forma “extrema” de todo lo que es.²² En este sentido, entonces, lo que vuelve en el mito del artista es la juventud como el extremo –el punto más alto- de la vitalidad. Y no porque se oponga a la vejez como expresión mínima de vida sino porque, más allá de la dialéctica de la oposición, la juventud es el punto en el que la vida se afirma, de inmediato, como potencia de metamorfosis y de innovación, el punto en el que la vida que nunca ha comenzado del todo y que no puede dejar de recomenzar, no deja de nacer.

²⁰ Cf. Broch, Hermann: “El estilo de la edad mítica. Introducción a *La Iliada* de Rachel Bespaloff”, en Revista *Eco*, N°133-134, Mayo-junio 1971.

²¹ Aira escribió un ensayo sobre, específicamente, la juventud del artista: “La juventud de Rubén Darío”. Sin embargo, nos parece que la identificación de “la juventud de Rubén Darío” con el momento de nacimiento del Modernismo disminuye aquí esa potencia de ficción que en otros ensayos inventa la vida y obra del artista. El ensayo interesa, no obstante, para entender de qué modo Aira ficcionaliza la relación entre el artista y la época, entre la civilización unipersonal y la civilización de la época, de qué modo inventa la ficción del contexto.

²² En cuanto al eterno retorno de las formas extremas en Nietzsche véase Deleuze, Gilles: *Diferencia y repetición*, ed. cit., pp.95-97 y 115-122.

¿No resuena en esto la inmadurez witoldiana, la “selva verde” de *Ferdydurke*²³? ¿No hay en la literatura de Aira, como en la de Gombrowicz, la misma íntima relación entre informalidad (potencia de metamorfosis o inmadurez), innovación y pasión por la juventud? A lo nuevo –que es el soporte del mito de la juventud del artista, de su triunfo sobre el tiempo- se llega –dice Aira- por el camino de la forma desprendida del contenido: por el camino de *lo formal* que es lo absolutamente desconocido, la forma inacabada, la potencia misma de la creación. (“La innovación”, p. 28) Y sólo en la conexión con la “vida atractiva, subyugadora, hechicera, propia de la juventud” –dice Gombrowicz- el artista podrá alcanzar por fin la genial imperfección de una “forma jadeante de creación”, sólo en la conexión con la semioscura inferioridad de lo imperfecto puede el artista crear valores: en la exacta medida en que lo inacabado, lo inmaduro, lo que incesantemente huye del poder de la Forma, es lo que, como la “más aguda y la más engendradora de las violaciones”, “caracteriza todo lo que aún es joven y por lo tanto viviente, [y] encierra por su sola juventud el secreto demoníaco de la vida viva y digna de admiración”.²⁴ Sin duda, como se sugiere en el *Diario argentino* a propósito de la misma obra de Gombrowicz, la misma obra de Aira podría leerse como “una búsqueda del elixir de la juventud”, de las potencias demoníacas del rejuvenecimiento. (*Diario argentino*, ed. cit., p. 162). Recuérdense los finales de *Una novela china* y de *El vestido rosa*: el rejuvenecimiento del viejo a través de la niña. El nacimiento, “ese momento que saltaba con fuerza”, y que desencadena el relato de *El vestido rosa*, es lo que vuelve en el final no sólo con el nuevo nacimiento que relanza la aventura hacia adelante sino también al modo de un *re-nacimiento*, de un retorno a la juventud. Es el *devenir-Niña* (devenir-joven) de Asís en el final: capturado por los ojos de su nuera a los que se dirige una vez que el nacimiento la ha dejado disponible, Asís rejuvenece y el relato vuelve a comenzar, vuelve a que-

²³ Cf. Gombrowicz, Witold: *Ferdydurke*. Bs. As.: Sudamericana, 1983, p. 16.

²⁴ Cf. Gombrowicz, Witold: *Diario argentino*, ed. cit., p.83.

dar disponible para la aventura. Y es que, también como la de Gombrowicz, la obra de Aira debería leerse como “un mundo construido tomando en cuenta la juventud”. Recuérdese, por ejemplo, la fábula sobre la juventud y el amor con la que culmina la guerra de los gimnasios. O el mundo juvenil de *La prueba* que puede “hacer girar el mundo”, aniquilar todos los valores conocidos y “fundar a lo lejos, en el negro del universo, *nuevas civilizaciones* basadas en otras premisas”. Y sobre todo esa demoníaca precipitación en la juventud que, como a Gombrowicz en la Argentina, impulsa al escritor –al artista- César Aira, que *no maduró*, en la Dinosaur City de *La serpiente*. Hay allí extrañas mutaciones y parecidos que se revelan como sucesiva *renovación* de la identidad, como la aventura del rejuvenecimiento (un segundo Daniel Molina como Daniel Molina *cuando fuera viejo*; los dos mocosos como una renovación de Daniel Molina, como Daniel Molina *cuando era joven*; Omar que “era yo cuando era joven”: “mi juventud”). Y hay, como el verdadero impulso que guía toda la novela, una pasión por llegar al fondo de la aventura y dar toda la vuelta al Destino que es, en rigor, pasión por llegar al fondo de la juventud:

Cae la noche sobre Dinosaur City. Una juventud ansiosa y salvaje ocupa las calles. Vuelvo a ser joven otra vez. O por primera vez, porque no sé si fui joven antes. Debí serlo porque soy argentino y la Argentina es el país de la juventud. [...] Y yo paso entre esas muchedumbres juveniles, en línea recta hacia el crepúsculo, hacia las sombras, hacia la noche. (*La serpiente*, pp. 21-22)

III. El Nacimiento del Monstruo

Las vueltas de Aira, decíamos, implican lo que con Deleuze llamamos una *genealogía*: el retorno de lo extremo supone, cada vez, el encuentro con el elemento “diferencial” pero también y por eso mismo con el elemento repetidor, genético.²⁵ Así, es en el encuentro con la juventud, como con su extremo, con su elemento diferencial y genético, que la vida se transforma en vida,

²⁵ Para la noción de genealogía en el sentido que aquí le damos, véase Deleuze, Gilles: *Diferencia y repetición*, ed. cit., pp. 235-245.

como una vida que no deja de nacer, en la novela del artista. Tal es la naturaleza del *vitalismo* de César Aira, del singular vínculo de inactualidad que entabla entre vida y literatura. No casualmente, como vimos, el comienzo inactual de la Vida Nueva coincide en *El llanto* con el impulso narrativo, con la potencia de metamorfosis de una historia en otra. Y es este vínculo entre impulso vital y potencia narrativa el que informa, a su vez, el mito personal del escritor. Por esto el mito, que inventa una *genealogía del artista* -el nacimiento del artista y la voluntad artística que está en el origen-, implica a su vez la postulación de una *genealogía de la novela* en dos sentidos: postulación de un *origen de la novela* y postulación de *lo novelesco del origen*. El ensayo que cuenta *la novela de Arlt* es, sin duda, su versión definitiva, magistral.

La gran operación de Aira –y aquí nos estamos refiriendo al giro que imprime, principalmente, en las lecturas de Oscar Masotta y de Ricardo Piglia²⁶- consiste claramente en dar vueltas *los principios de lectura*: las razones que fundan y guían, al modo de puntos de partida, la interpretación de la crítica ideológica. Para empezar, Aira parte de la clásica distinción entre los métodos artísticos del impresionismo y el expresionismo, pero describe esa distinción casi al modo de un cuento. El ensayo de Aira comienza –y *la forma del comienzo* lo determina todo- con una *fábula del expresionismo*²⁷ que dice así:

El expresionista, torturado y pensativo como un alemán, da un paso adelante, salta al mundo, montado en las palabras. Lo hace sin salir de sí mismo, pues la eficacia del método está en adelantarse en bloque, sin reservar nada atrás. [...] El mundo ha perdido su naturaleza cristalina, se hace gomoso, opaco, de barro. Un mundo de contacto. Y se deforma para hacerle lugar a él, al intruso, se estira, se aplasta, en anamorfosis terroríficas. Obstinado en la inadecuación, el artista se aferra a pesar de todo a los patrones visuales de la representación (no existen otros), y su obra se llena de monstruos. Encuentra lamentable esta situación, encuentra horrible el mundo, pero aún así persiste. Le bastaría dar un paso atrás, recuperar la perspectiva, volver a enfocar... [...] Pero no lo hace. Y ya

²⁶ Aludimos, centralmente, a Masotta, Oscar: *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Bs. As., CEDAL, 1982; y a Piglia, Ricardo: “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria”, art. cit., y “La ficción del dinero”, art. cit.

²⁷ Aquí empleamos “fábula” en el sentido amplio de “cuento” y específicamente aquí como un relato que cuenta un momento originario, mítico: lo que llamamos una “fábula de origen”.

no por obstinación en el error; ha habido una transmutación, ha operado una química, y ahora la inadecuación es método. (pp.55-56)

Si Aira parte en el ensayo de esta fábula es para decir que es la *opción formal* por el método expresionista lo que determina, en su origen, al mundo de Arlt. De esto se trata esencialmente en el ensayo: de situar en el comienzo, e inmediatamente, esto es, *antes de cualquier explicación*, un proyecto artístico. Es decir, de leer la *inmediatez formal* en la que se funda, de la que nace, el mundo arltiano. Dice Aira:

No es una cuestión existencial, o afectiva, aunque lo parezca. Originalmente es una cuestión formal. En el comienzo de esta peripecia hay un proyecto artístico y no hay otra cosa. [...] En Arlt el mundo expresionista, de contigüidades excesivas y deformaciones por falta de espacio en un ámbito limitado, es una opción formal. Es inútil pensarlo en términos psicológicos o socio-históricos o lo que sea. La opción formal crea un mundo y de un mundo pueden fluir todas las explicaciones que uno quiera. (p.57)²⁸

La fábula del expresionismo, entonces, cuenta la genealogía del mundo de Arlt, es su fábula de origen. Pero antes de eso, precediéndola (aunque se la cuente después en el ensayo), Aira sitúa la *fábula del nacimiento del artista*, su mito de origen. La inmediatez formal, que lo determina todo desde el principio, alude a su vez al “instante inconcebible” en el que, previamente a que el método expresionista se eche a andar, el hombre *se hace artista*. Dice así:

Antes de eso, antes de que el método [la fábula del expresionismo] se eche a andar, parece haber sucedido algo. Es como si antes del salto, antes de la intrusión que hace mundo al mundo, hubiera habido un instante inconcebible, el momento en que el hombre se hizo artista. Es algo que puede parecer misterioso, pero quizás no lo sea tanto... Quizás se lo podría entender en los términos de *un pequeño drama*: la conciencia, una Virgen imprudente, siente la tentación de asistir a su propio trabajo... y descubre que no es tan fácil, que en última instancia es imposible. Porque la conciencia no se tiene más que a sí misma para contemplarse, y la parte que contempla permanecerá invisible. El pensamiento que quiere pensarse, la conciencia que quiere ser conciencia de sí misma, debe hacer una torsión en la que pierde una parte de su visibilidad. ¿Qué parte? No podemos evitar la sospecha de que es la parte más importante, la más genuina. Así mutila-

²⁸ Lo que subraya la lectura de Aira es que la adopción del expresionismo (que es pura creación de formas: el visionario expresionista es un creador de mundo) no supone en Arlt la adopción de un movimiento de vanguardia de la época sino que surge, inmediatamente, como la forma que el artista *ha adoptado* (*ha encontrado*) para establecer su vínculo con el mundo.

da, con un fragmento en sombras, la conciencia se presenta como monstruo, *es el Monstruo*. (p.58)

Ante todo, entonces, está la fábula del nacimiento del artista. que es aquí, como puede verse, la *fábula de la conciencia*. Y es mediante esta fábula que Aira arruina, desde adentro, la argumentación de la crítica ideológica que tiene, sin duda, en *Sexo y traición en Roberto Arlt* de Oscar Masotta su máximo exponente. Apuntando al núcleo mismo de esa crítica -la *autoconciencia arltiana*: la toma de conciencia, por parte de los personajes de Arlt, del desacomodo entre “lo que quieren” y “lo que no pueden ser”- Aira transmuta, mediante el cuento de un pequeño drama, la *reflexión sobre sí mismo en torsión*: la torsión expresionista de una conciencia plegada.²⁹ Si para Masotta las individualidades sobresalientes de Arlt -Erdozain, Astier, Balder- se definen en su capacidad de pasar de lo inmediato a lo mediato, en su “autoconciencia como comprensión de los desajustes del todo social”, Aira trabaja precisamente *con* este tópico para transformar esa *reflexión sobre sí*, y el efecto de totalidad que supone, en la in-mediatez de un pliegue puramente *formal*.³⁰

La fábula expresionista de la conciencia es entonces fábula genealógica: retorcimiento que opera, al modo de un repliegue, como un punto de inflexión, genético y diferencial.³¹ Fábula de origen, también en el sentido en que precede a cualquier *explicación*, en el sentido en que transmuta

²⁹ Esa *torsión* es, podría decirse, la traducción *formal* de la tortura expresionista, de la tortura (la desdicha) arltiana (“la vida puerca”).

³⁰ Cf. Masotta, Oscar: *Sexo y traición en Roberto Arlt*, ed. cit., esp. pp. 27-33, 60-61. Para una crítica de la lectura ideológica de la traición en Arlt, cf. Capdevila, Analía: “Para una lectura política de la traición de Astier”, art. cit.

³¹ A partir de este inicial repliegue de la conciencia, Aira transforma cada uno de los tópicos arltianos en un acto de torsión: la torsión de la explicación (la paradoja infernal de la explicación que requiere explicarse a sí misma); la torsión de la percepción (del hechizo perceptivo); la torsión de la voluntad (la voluntad tarada). Dice Aira: “Todas las aporías arltianas, la de la sinceridad, la de la ingenuidad, la calidad de la prosa, se explican en este dispositivo de la conciencia que pretende asistir a su propio espectáculo, el lenguaje que quiere hablarse a sí mismo, en una palabra el Monstruo. Ese dispositivo es el Monstruo”. (“Arlt”, p. 61)

la pregunta por la explicación –el *por qué* de la crítica ideológica- en *punto de vista genealógico*. Apuntando al núcleo mismo de la literatura de Arlt (la conciencia, de la que Arlt, dice Aira, “nunca se aleja”) Aira observa a los personajes de Arlt mirándose a sí mismos –en su situación característica, podríamos decir: la reflexión de Astier, Erdosain, Balder- y escucha la pregunta que Erdosain se hace allí donde *reflexiona* sobre el “ser a través de un crimen” y donde *ve*, con intuición alucinada, la reunión inconcebible de los “ejemplares” que componen el mundo de Arlt. ¿Y cuál es la pregunta de la que Aira se hace eco de entre las muchas que se suceden en ese monólogo capital de la obra de Arlt? No la pregunta por el sentido, a la que procuró dar respuesta la crítica ideológica y para la que, sin embargo, el propio mundo de Arlt no encuentra salida (“Y yo por qué no me he rebelado? [...] ¿Quién puede contestarme a esta pregunta? Yo mismo no puedo.”, *Los siete locos*, ed.cit., p.172) sino la pregunta que abre la potencia y la virtualidad de lo imaginario porque señala nada menos que el *surgimiento de un mundo*:

El capitán, Elsa, Barsut, el Hombre de Cabeza de Jabalí, el Astrólogo, el Rufián, Ergueta. ¡Qué lista! ¿De dónde habrán salido tantos monstruos? (*Los siete locos*, ed. cit., p. 172)

Es a esta pregunta, viene a decir el ensayo de Aira, a la que hay que responder. Y no hay mejor modo de hacerlo, porque la misma *forma* de la pregunta así lo exige (*¿de dónde habrán salido?*), que mediante fábulas que cuenten, entonces, la *genealogía del monstruo*.³²

³² Que la pregunta por el *por qué* es en el propio mundo de Arlt una pregunta sin salida, puede verse en el modo en que detiene el curso de la conversación entre el Astrólogo y Erdosain en el capítulo siguiente, “La propuesta”: “Y *por qué* quiere matarlo, entonces, usted?” le pregunta el Astrólogo. “Y *por qué* quiere usted fundar la sociedad?” replica inmediatamente Erdosain (*Los siete locos*, ed. cit., p. 179, subrayados nuestros). A la pregunta por el sentido se responde de inmediato con una réplica porque no hay, pareciera, modo de avanzar por el camino de la explicación y del sentido. Cuando el Astrólogo, con un reflejo no menos rápido, cambia la dirección y pregunta entonces por los *efectos posibles* del crimen (“¿Y cree usted que ese crimen va a tener alguna influencia en su vida?”, p. 179), Erdosain se entusiasma en la respuesta y el diálogo recobra el impulso, encuentra una salida hacia adelante: “Esa es la curiosidad que tengo. Saber si mi vida, mi forma de ver las cosas, mi sensibilidad, cambian con el espectáculo de su muerte” (p. 179).

La fábula del expresionismo y la fábula de la conciencia, entonces, que cuentan la genealogía del Monstruo, cuentan *lo novelesco del origen de la novela* de Arlt. En ese horizonte, el ensayo de Aira cuenta a su vez el *origen de la novela de Arlt*. Como el del artista, éste es también un origen mítico. Lo adelantamos en el capítulo II: Aira sitúa la constitución de la pareja primordial –primera- de Arlt en la última novela (el encuentro de Balder e Irene fundando, en la atmósfera de mito del andén, el Adán y Eva del mundo arltiano: el Monstruo y la Virgen), y lee de este modo la constitución de la novela arltiana, mejor de *lo novelesco –lo formal-* allí donde Arlt abandona, o está a punto de abandonar, *la novela -la forma*. Y no sólo esto, porque habrá que saltar al cuento, al *Jorobadito*, para que lo novelesco alcance su máxima expresión –mejor: termine de constituirse-, allí donde el Monstruo y la Virgen se enfrentan por fin, magistralmente, en la anécdota del monstruo. De este modo, decíamos, lo novelesco arltiano se constituye para Aira allí donde la novela ha sido definitivamente abandonada, la novela de Arlt tiene su origen póstumo en la anécdota. Si aquí, en la anécdota del Monstruo del Jorobadito, cristaliza la obra maestra de la novela de Arlt –según se ha venido contando: como la novela del monstruo- es porque aquí la novela ha alcanzado su máxima expresión y ya no hay más nada que contar. Dice Aira: “Sucede lo inexplicable. Y al mismo tiempo sucede la obra maestra, Arlt se hace real y huye, renuncia, calla. Se consuma.” (p. 70) Ese silencio y ese abandono –que el ensayo de Aira duplica en su completo silencio sobre la obra posterior a *El Jorobadito*: ni una sola mención a los cuentos y obras teatrales de la década del 30- indica que todo está listo para pasar por la muerte y sobrevivir bajo los auspicios de la repetición: “Arlt –dice Aira- muere a los 42 años, y pasa él mismo al status de objeto de la conciencia, que el hábito volverá imperceptible y misterioso”. La anécdota hace posible la fábula de la novela; la muerte, la fábula del artista. “Para crearse como mito –decía Aira- el escritor debe morir”. Y es que el nacimiento del artista, que había acontecido en “el instante inconcebible” de la opción formal, sólo es tal desde la perspectiva de este *nacimiento segundo* que es su *nacimiento póstumo*: mientras vive, el

escritor es generalizable; muerto, se hace particularidad universal, mito: "a los 42 años -dice Aira, ni a los 41 ni a los 43- nace el Monstruo". El nacimiento del Monstruo, que marca el origen novelesco de la novela arltiana, define a su vez, al fin de la parábola, el nacimiento del mito personal del escritor: "lo novelesco segundo, trascendental".

En la ciencia teratológica, lo que define lo "maravilloso" del monstruo no es tanto su adscripción a lo sobrenatural o fantástico cuanto la rareza de su *génesis* en la naturaleza y la oculta misteriosa teleología de su *forma*.³³ El monstruo arltiano de Aira, y el propio monstruo airiano subraya este aspecto genético y formal: en Aira se trata siempre del *nacimiento* del monstruo (*El Bautismo*, *La costurera y el viento*) y de su infirmitad como efecto de una *continua metamorfosis* (recuérdese la transfiguración continua del Monstruo de *La costurera y el viento* y del Muñeco de Nieve en *Los misterios de Rosario*) o de una forma *ilimitada* (el límite que parece retroceder infinitamente en la animalidad informe del recién nacido en *El Bautismo*.)³⁴

La literatura de Aira ficcionaliza el nacimiento del Monstruo. Visiblemente, lo hace en las historias de *El Bautismo* y *La costurera y el viento*. Ejemplarmente, lo hace en *Cómo me hice monja*. Esto es, en la única novela que, por su forma, es una *ficción autobiográfica* (y marca la

³³ Cf. Calabrese, Omar: *op. cit.*, p. 107.

³⁴ En función de esto el monstruo airiano puede vincularse con lo que Omar Calabrese llama las formas de inestabilidad y metamorfosis propias de la era neobarroca: el "monstruo contemporáneo" (al estilo de *La cosa* de Carpenter) que, a diferencia de los "monstruos del pasado" definidos usualmente por una suma de propiedades usualmente inaccesibles entre ellas pero reconocibles (alas de murciélago, cabeza de león, etc.), se define más bien como una masa amorfa en continuo estado de transformación y de metamorfosis. Los nuevos monstruos, dice Calabrese, se presentan como formas que no se bloquean en ningún punto exacto del esquema, como formas que no tienen propiamente una forma sino que están en busca de ella. (Cf. Calabrese, Omar: *op. cit.*, pp. 107-110). En este sentido, la lógica del monstruo airiano también puede vincularse con la lógica de las catástrofes, en la medida en que, a diferencia de la geometría griega que se define por líneas rectas, curvas restringidas, cuerpos regulares y atemporales, la topología diferencial de las catástrofes se ocupa de captar todas las formas concebibles, las abstractas y las multidimensionales, "la incesante creación, evolución y destrucción de formas del universo". (Woodcock, Alexander y Monte Davis, *op. cit.*, pp. 19-20.)

vuelta del autor-narrador sobre sí mismo), y la novela en la que el dispositivo arltiano-expresionista de la *torsión* cristaliza, por primera vez en la obra de Aira, bajo la forma de la *falla perceptiva*.

Empecemos por este segundo aspecto. En el momento clave de la supervivencia –allí donde, como decíamos en la introducción, la niña César Aira sobrevive a la enfermedad mortal y sobreviene el frenesí de una invención abigarrada-, en ese umbral, el relato sitúa un *accidente* – un quiebre, una ruptura: una *falla*- que determina la forma del relato. Se lee en la pagina 30:

Increíblemente sobreviví. [...] El sentimiento lógico habría sido el alivio, pero no fue mi caso. *Algo se había roto en mí*, una válvula, un pequeño dispositivo de seguridad que permitiera cambiar de nivel. (subrayado mío)

Y en el capítulo siguiente, todavía en el hospital:

Y en ese momento *algo se quebró*. Creí que se quebraba no exactamente en mí, sino entre las dos. Pero no; fue en mí nada más. De ese instante data una *curiosa falla perceptiva mía*. (p.41)

Situada en el instante de la supervivencia, la *falla* determina, desde el comienzo, la percepción monstruosa del relato: percepción desorbitada (“Yo estaba desorbitada (estaba desorbitada de antes, por las arcadas) y lo veía doble, o triple.”, p.18), percepción enfermiza (“Yo estaba clavada en el umbral, fascinada, hilvanando de modo enfermizo las distintas lógicas que se sucedían en la controversia”, p. 21), percepción hipnotizada (“Me quedé clavada frente a la inscripción, mirándola como si me hipnotizara”, p.50), percepción hiperagudizada de una individualidad absoluta sustraída a la generalidad de la especie (“Mis ojos horadantes de monstruo impedían que ningún ser vivo se mimetizara con mi vida”, p. 83)

A partir de esta cristalización de la falla perceptiva, la desproporción, la desmesura y la incongruencia –ese efecto de mal cerrado que, dice Bahr, da a las obras expresionistas un aspecto casi fantasmal- pero sobre todo una exasperación en la expresión serán el signo (expresionista) de las

voces narrativas de Aira, y muy especialmente de la voz narrativa de *Cómo me hice monja*.³⁵ Porque de esa falla, traducida en la acentuación expresionista (la percepción convertida en exceso de atención: “manía”, “fijación”; las vueltas convertidas en retorcimiento: “giro completo y radical de la situación”, “procedimiento sinuoso”, “curvatura sobre curvatura”, “maniobra tortuosa”), procede a su vez la exasperación que afecta el soporte mismo del relato: la memoria. La forma monstruosa de percepción se traduce en la forma exacerbada de encarar el relato de la infancia. Contada desde el punto de vista de una memoria “exacerbada”, “perfecta”, una memoria “que puede atesorar cada instante que pasó” (p.67), cada capítulo concentra, con *fijeza de cuadro y de episodio*, un hito memorable (la escena del primer helado, la enfermedad, el hospital, el escándalo de la escuela, la visita a la cárcel, la radio, los juegos, la amistad, la muerte) y la ficción autobiográfica se concentra, con *fijeza catatónica*, en los seis años. Como acentuándolos al extremo de la hipérbole, como fijando para siempre el Comienzo y el Fin que en la novela de Aira marcan los umbrales del relato, *todo empieza aquí*, con “la crueldad rabiosa del comienzo” (“Mi historia comenzó muy temprano en mi vida; yo acababa de cumplir los seis años. El comienzo está marcado con un recuerdo vívido, que puede reconstruir en su menor detalle. Antes de eso no hay nada.”, p. 7), y *todo termina aquí*, con “la muerte real” (“Mis pulmones estallaron con un dolor estridente, mi corazón se contrajo por última vez y se detuvo... mi cerebro, mi órgano más leal, persistió un instante más, apenas lo necesario para pensar que lo que me estaba pasando era la muerte, la muerte real...”, p.106).³⁶

³⁵ Como lo vimos en el capítulo anterior a propósito de *Los misterios de Rosario*, el campo de acción del expresionismo es principalmente el de la percepción (la alteración de los patrones de la representación) y el de la exageración en la expresión (la hipérbole, la exacerbación). Ver Cap. III, nota 20.

³⁶ Postula Nicolás Rosa en *El arte del olvido* (ed. cit., pp. 59-60): La forma retórica que soporta y construye la *escena arcaica* que funda el acto autobiográfico, y cuya acentuación de fijeza está dada por su valor de *acontecimiento*, es el *episodio*. El episodio que sobreviene en el texto como *espacialidad* (como fragmento recortado) y como *temporalidad* (como revelación). La novela de Aira acentúa en cada capítulo el carácter de episodio de cada uno de los hitos del relato.

Entre paréntesis: si el olvido, como dice Nicolás Rosa, es el *fundamento* de la memoria en la autobiografía, su condición lógica, (*Ibidem*, pp. 60-64), *La costurera y el viento*, aunque escrita después,

Congelada, fijada en los seis años, *Cómo me hice monja* aparece de este modo como el primer y único fragmento de una autobiografía incompleta (no diremos inconclusa, porque la narración de la propia muerte marca todo un final tan imposible como irreversible); mejor: como el primer y único fragmento de una *ficción de autobiografía*. Si la forma del título –la primera persona y la alusión al devenir de una vida– remite al género autobiográfico, y si en el curso de la novela el nombre con que los otros llaman al personaje que narra y rememora (el niño César Aira) coincide, exactamente, con el nombre del autor³⁷, al mismo tiempo el contraste entre el género del nombre de autor que figura en la portada (César) y el del título (monja) introduce de entrada una *falla* en el *pacto autobiográfico*: desestimando la convicción alrededor de la *identidad del autor* (que es –dice Rosa– lo que funda imaginariamente el pacto), instala, de inmediato aunque también ambigualmente, el espacio autobiográfico en el espacio de la ficción.³⁸

debería leerse, a posteriori, como el umbral previo de *Cómo me hice monja*. Hacia el final la narradora dice: “Una amnesia completa me separaba de mi vida anterior a Rosario, que había sido la invención de mi memoria. Pero *los espacios de Pringles no eran un recuerdo, eran un deseo*, una felicidad que tenía un color: el rosa.” (p. 94) He aquí la evocación de *La costurera y el viento*, donde el olvido acontece, como acontece generalmente en César Aira, en términos absolutos, extremos, hiperbólicos: antes de la exacerbación de la memoria de *Cómo me hice monja*, la amnesia total de *La costurera y el viento*; antes del drama, el cuento de la infancia; antes del drama expresionista, el cuento surrealista con los espacios deseados, imaginarios y felices, de Coronel Pringles.

³⁷ La afirmación de la identidad del autor (identidad entre el autor, el narrador y el personaje), base del “pacto autobiográfico”, se puede obtener mediante títulos que evidencien que la primera persona remite al nombre de autor (del tipo “Historia de mi vida”), o bien cuando el nombre que se da al narrador-personaje es el mismo que figura como nombre del autor en las tapas del libro. (Cf. Lejeune, Philippe: *Le Pacte autobiographique*. Paris: Du Seuil, 1975.) Nicolás Rosa cuestiona lo que en definitiva es una limitación de la teoría de Lejeune a la comprobación de los hechos: “Lo que Lejeune no señala –dice– es que esa identidad –de los hechos reales con los hechos referidos y del nombre de autor con el nombre propio, un valor lógico– en el plano del lector sólo puede ser buscada a través de la identificación, un valor imaginario.” (p. 42) Desde esta perspectiva, Rosa elabora la noción de *acto autobiográfico*: “El acto autobiográfico genera una temporalidad y una escritura de esa temporalidad, una tramitación imaginaria de construcción de una *personalidad* o de un *carácter* sobre el Yo que los soporta. [...] La escritura de esta temporalidad sobre los procesos de la memoria, el recuerdo y el olvido, sobre el acto de memoración y de rememoración, es el complejo que funda el acto y no el pacto. El texto autobiográfico implica una *topoelocutiva* de relaciones, no un contrato de lectura.” (*El arte del olvido*, ed. cit., p. 51)

³⁸ Cf. Rosa, Nicolás: *El arte del olvido*, ed. cit., pp. 42-43.

César Aira ha venido ensayando, a lo largo de su ficción, un acto de autorreflexión: una *vuelta sobre sí mismo*, sobre la propia literatura, sobre la propia figura, sobre el propio nombre. Aun cuando se sustraiga cada vez más a la vida pública del escritor –y ésta puede considerarse como una estrategia de ambigua colocación en el espacio público- César Aira se expone, y con toda visibilidad podría decirse, a través de la figura que crea en sus novelas: su doble, “el escritor César Aira”. Aira, podríamos decir ahora que hemos pasado por su escritura como un dispositivo óptico, se mira a sí mismo y exhibe o duplica en la ficción la *imagen de escritor* que el gesto de su escritura crea en el campo cultural inmediato entendido como el contexto de recepción. Sea a través de la irónica referencia a su persona (la irritante aparición del “distinguido escritor César Aira” en *Embalse*: la irónica alusión a su cuerpo perfecto, a su voz pedante y ridículamente aguda, a la frivolidad de su discurso); sea a través de la ficcionalización de su propia literatura, de la alusión a su poética en las novelas escritas en primera persona (véase, por ejemplo, *La serpiente* o en *El congreso de Literatura* donde “el escritor César Aira” explicita sus principios literarios: el gusto por las tramas imposibles, la precipitación en el desenlace, la inclinación por lo desmesurado y lo abigarrado, lo incontenible de la narración, la indolencia ante la tontería), de una u otra forma, a partir de 1987, y más específicamente a partir de *Embalse*, Aira mira al “escritor César Aira” a través del nervio óptico de sus narradores o personajes, y lo expone públicamente -con provocación pero también con todo el riesgo implícito en la exhibición- a través de las imágenes menores de la frivolidad, la estupidez, el grotesco, y la literatura mala.³⁹

³⁹ Antes de *Embalse*, la única alusión al nombre de César Aira está en el *Moreira*. Su reaparición en *Embalse* podría entenderse como una vuelta de la mano del disparate vanguardista y del grado de exposición implícito en la “literatura mala”.

Para la noción de imagen de escritor, cf. María Teresa Gramuglio: “La construcción de la imagen” en *Revista de Lengua y Literatura*, Nº 4, Universidad del Comahue, Noviembre 1988. Con gran frecuencia -dice María Teresa Gramuglio- “los escritores construyen en sus textos *figuras de escritor* y estas figuras suelen condensar, a veces oscuramente, a veces de manera más o menos explícita y aún programática, imágenes que son proyecciones, autoimágenes, y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos. [...] en torno de esas construcciones se arremolina, generalmente en estado fluido y no cristalizado, una constelación de motivos heterogéneos que permiten leer un conjunto variado y variable de cuestiones, cómo el escritor representa, en la dimensión imaginaria, la constitución de su subjetividad en

Si *Cómo me hice monja* da una vuelta más en el giro de la autorreflexión es porque allí no se trata sólo de la exposición y de la irrisión de la imagen pública del escritor (irrisión que, de todos modos, la novela no deja de representar en la voz del padre y de la maestra: las voces de la autoridad que le gritan al niño César Aira: ¡tarado! ¡taradito! ¡idiota!) sino antes bien de la construcción de una ficción que tiene una *forma autobiográfica*, o en la que se *simula* una escritura autobiográfica. *Cómo me hice monja* es la primera novela que Aira escribe en primera persona (y sabemos que el pasaje de la tercera a la primera persona marca siempre un punto de inflexión). Y es también la primera novela en la que la figura del “monstruo” es atribuida a sí mismo como personaje. Nace, podríamos decir, aquí, *el monstruo César Aira*. La falla perceptiva, que cristaliza en *Cómo me hice monja*, es el *acta de nacimiento del Monstruo en la novela (mayor) de Aira*. Nadie mejor que la maestra, que padece las consecuencias de la *falla* de la percepción (la falla de la lectura) para señalar, con horror y patetismo exacerbado, el nacimiento de una singularidad monstruosa, el abrupto y mortal apartamiento de la especie:

El niño Aira... Ustedes son normales, son iguales, porque tienen segunda mamá. Aira es tarado. Parece igual pero es tarado. Es un monstruo. Quiere verme muerta. Quiere asesinarme. ¡El monstruo mata! (p. 53)

Lejeune, dice Nicolás Rosa, deduce la creación del espacio autobiográfico allí donde seguramente se aloja el secreto deseo de los escritores de que en *toda su obra*, aun aquella de ficción, se lea la *verdad* de su escritura y de su vida. Pero la perspectiva de Lejeune, prosigue Rosa, impide colocar el problema en sus verdaderos términos: el de *la verdad de la ficción* y el de *la ficción de la verdad*:

Si las novelas –generadoras de ficción– son más *verdaderas* que las autobiografías de lo verdadero del secreto de la vida, es porque dicen lo que deben decir y como se debe decir: la verdad no puede ser dicha toda, sólo puede decirse a medias y transformada, la

tanto escritor, y también, más allá de lo estrictamente subjetivo, cuál es el lugar que piensa para sí en la literatura y en la sociedad” , esto es, su relación con los escritores, con la tradición, sus filiaciones, su actitud frente a las instituciones, las luchas culturales. (pp. 3-4)

verdad sólo se dice indirectamente, y los *novelistas son profundos* cuando dicen que no dicen y cuando dicen la forma del no decir, no cuando dicen que dicen y lo dicen.⁴⁰

Mucho de esta verdad del simulacro hay en *Cómo me hice monja*, el relato en el que, resbalando como los payasos del circo a “una intimidad casi imposible”, se trata de la indirecta comunicación de una verdad a través de las vueltas del simulacro y la ficción. Pero para aproximarnos a esto, pasemos antes por Puig.

IV. La supervivencia del Narrador

Al otro lado de la muerte, y en un más allá del “nacimiento segundo y trascendental”, Manuel Puig es, en la novela del artista, el *sobreviviente*. Por eso mismo, el maestro indiscutido de la narración.⁴¹

Veamos el ensayo. Sometiendo a algunas de las evidencias más arraigadas de la crítica a una suerte de torsión, el homenaje de Aira que puede leerse en “El Sultán” viene a decir que, tanto más que sus mejores novelas, la literatura de Puig nos lega la presentificación de una historia singularísima y la marca de un estilo. Ese borramiento del narrador en la directa presentación de voces múltiples y desnudas que ha sido leído como índice de una pulverización de la instancia narrativa y como uno de los principios de la disolución de la historia⁴², para Aira muestra en todo caso una

⁴⁰ Cf. *El arte del olvido*, ed. cit., p. 50.

⁴¹ Para Aira, el otro narrador por excelencia es, claramente, Copi. En su caso el tópico del ensayo no es la supervivencia pero sí el continuo –el impulso del relato hacia adelante- cuyo último avatar -el continuo entre la obra y la vida del artista- está dado por el pasaje último de la ficción a la realidad. Con todo, por el lugar central que ocupa en el ensayo la teoría del continuo, nos hemos remitido mayormente a él, más que como a un hito de la novela del artista, como a la teoría general de Aira sobre el relato, como a su *Ars Narrativa*.

⁴² Cf., por ejemplo, Alan Pauls: *Manuel Puig. La traición de Rita Hayworth*. Bs.As.: Biblioteca Hachette, 1986, en especial pp.20-24: “Contra la narración”. El reciente artículo de José Amícola, “Manuel Puig y la narración infinita” (en Jitrik, Noé: *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo 11, ed. cit.) lee en cambio la narrativa de Puig como una máquina de contar lanzada al infinito, en fun-

obediencia ingenua al imperativo de la época -decretar la acefalía del lugar clásico de la enunciación-, del que Puig supo valerse como del mejor recurso para “dejar sólo una impenetrable oscuridad” en la que resonaran, con escalofriante detalle, “voces extrañas y en buena medida incomprensibles”. Todo lo contrario de una disolución de la historia, esta *abstracción del relato* es lo que, paradójicamente, convierte a Puig en el maestro de la narración: “Fue el más grande de los narradores porque supo que a una historia no es necesario contarla.” La técnica de Puig -dice Aira- no fue el relato de la historia pero sí su presentificación, una “presentificación lumínica para la que se ha creado antes toda la oscuridad”. A su vez, si de Puig se ha dicho que no tiene estilo personal porque “escribe en todos los estilos², que, contra los presupuestos de originalidad y propiedad, en la escritura de Puig “el estilo no es el hombre sino el género”, o que el efecto de su arte es el de la “negación del estilo como rasgo esencial de legitimación estética”⁴³, el Puig de Aira en cambio es *todo estilo*. Y no porque los códigos no cuenten sino porque en todo caso “se hacen presentes” de otro modo. Por un lado, el código de la lengua es el contexto de generalidad de la voz: lector y aprendiz de una lengua social, el que habla es aquel que, en una maniobra deliberada de escritor, encuentra una voz mediante el tramado específico de una historia -en Puig, una historia de amor siempre y sin excepciones dolorosa e inexorable. Por otro, los códigos ven-

ción de un placer primordial, e inagotable, del contar que, como lo quería Benjamin, es aquí el gran protagonista.

⁴³ Cf., respectivamente, y para mencionar ejemplos claros y contundentes: Piglia, Ricardo: “Manuel Puig y la magia del relato” en *La Argentina en pedazos*. Bs.As.: Ediciones de La Urraca, 1993; Pauls, Alan: “El estilo es el género” en *op.cit.*, pp. 72-80; Speranza, Graciela: *Manuel Puig. Después de la literatura*. Bs. As.: Grupo Editorial Norma, 2000, especialmente capítulo 3, pp. 73-115. La hipótesis fuerte de Graciela Speranza es que, acorde con el programa del pop (“la impersonalidad como estilo”, “borrar las huellas de la mano”), el arte novelístico de Puig tiende a “borrar la marca personal del autor mediante la reconstrucción de voces anónimas” (p.111) y se conecta de este modo con el “fin del arte” según lo concibió Danto para el arte pop (como una liberación para el arte moderno de todo imperativo estilístico hacia una entropía post-histórica en que todos los estilos son posibles). Lo interesante de la lectura de Speranza es que observa que ese borrado es en realidad la creación de un “efecto de impersonalidad” (mediante el aparente anonimato y la mínima intervención); con todo, el sentido de ese borrado es la “negación del estilo como rasgo esencial de legitimación estética”, negación de la que se deriva “una marca inaprensible pero certera en la literatura argentina contemporánea”, el legado de un “puro ímpetu impersonal, liberalizador y plural.” (pp.223-224)

drían en Puig con las voces familiares más que con los géneros: ese gesto singular con el que la voz se propone, y que está antes que la voz, es -dice Aira- un estilo familiar, el estilo materno en el que se mimetiza, de un modo inescapable y con todo el peso del horror del destino, la voz del hijo.⁴⁴ Disimulados en los pliegues del anonimato y de la convención, *la historia* y *el estilo*, diría Aira, son en Puig un *secreto a voces*. Sólo hay que prestar atención y ponerse a escuchar.

La clave de la lectura está, creo, en el modo en que, con Benjamin, Aira concibe el pasaje de la voz por la muerte. Puig -dice- “no era Scherezada, negociando un día más de vida. De hecho, era lo contrario: un sultán impaciente y cruel que pagaba siempre con la muerte.” Haber pasado por la muerte -y no por una experiencia de la muerte en general, como una guerra o la pérdida de un ser querido, sino por su propia muerte personal-, eso que es obviamente imposible, es, para el Aira que lee a Benjamin, lo que define precisamente *la posición del narrador*.⁴⁵ Transformando entonces de un modo sustancial otro de los tópicos de la crítica, la alienación del lenguaje -dice Aira- no es sino “la *expropiación de la voz por la muerte*, que avanza dejando

⁴⁴ Por la noción de estilo que Aira emplea aquí (el estilo como una gesticulación familiar), interesa recordar la definición de Roland Barthes en *El grado cero de la escritura* (México, Siglo XXI, 1983). Si bien el contexto y las implicancias de la teoría barthesiana la muestran como por completo ajena a la argumentación de Aira (Barthes define aquí a la Lengua y al Estilo como, respectivamente, un más acá y un más allá de la elección de la Forma que une al escritor con la sociedad, como una gesticulación familiar -una naturaleza por fuera de la Literatura como institución- cuya energía nunca juzga ni significa una elección), vale la pena, por sus especiales resonancias, la remisión a esta específica definición de estilo. Dice Barthes: Más allá de la Literatura, las imágenes, la elocución y el léxico, “nacen del cuerpo y del pasado del escritor y poco a poco se transforman en los automatismos de su arte. Así, bajo el nombre de estilo, se forma un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor, en esa hipofísica de la palabra donde se forma la primera pareja de las palabras y las cosas, donde se instalan de una vez por todas, los grandes temas verbales de su existencia. Sea cual sea su refinamiento, el estilo siempre tiene algo en bruto: es una forma sin objetivo, el producto de un empuje, no de una intención, es como la dimensión vertical y solitaria del pensamiento. [...] El estilo es propiamente un fenómeno de orden germinativo, la transmutación de un Humor. [...] El estilo es siempre un secreto [...] su secreto es un recuerdo encerrado en el cuerpo de escritor.” (pp. 19-21)

⁴⁵ Cf. Walter Benjamin: “El narrador”, art. cit., pp. 198-199: “Las formas transmisibles, no del saber o de la sabiduría de un hombre sino sobre todo de su vida vivida -y ésta es la materia con que se hacen historias- sólo son adquiridas al morir. [...] La muerte es el sello de todo lo que el narrador puede relatar. Su autoridad ha sido tomada en préstamo a la muerte. En otras palabras: ella es la historia natural a la que remiten sus relatos.” César Aira razona la posición del narrador sobre esta idea de Benjamin en “Esquema para una representación del *Fausto* de Goethe”.

atrás un desierto de recuerdos dolorosos, deseos insatisfechos, vidas desperdiciadas.” Sin duda, basta con abrir *Boquitas pintadas* para que uno escuche, de inmediato, una voz que, atravesada ya por la muerte, se pone a hablar con escalofriante detalle y que, más allá de las limitaciones de los códigos, tiene mucho, *muchísimo*, que decir.⁴⁶ “Condenada a cadena perpetua”, “para toda la vida”, la voz de Nené -la primera a la que prestamos atención- es, desde el comienzo, y quizás porque lo es desde antes de empezar a hablar, la voz de una *muerta en vida*: “Y ahora estoy tan cambiada, hoy no me peiné en todo el día de tantas ganas de morirme”.⁴⁷ Alberto Giordano ha sabido llamar la atención sobre la diferencia de intensidad con la que Nené imagina un “final feliz” para su historia con Juan Carlos: una vez el 23 de abril de 1937, donde la imaginación se ve limitada por el código sentimental y la convención moral; otra, de vuelta de La Falda, donde -desplazada Nené por primera vez de las representaciones familiares reconocibles- la imaginación llega hasta el límite de su potencia y desborda el código sentimental precisa y paradójicamente por un exceso de sentimentalismo, de pasión y de creencia⁴⁸. A la luz de la lectura de Aira agregaremos aquí que la brecha que se abre entre una y otra fabulación radica en el contacto de la voz con la muerte. Es el pasaje por la muerte -y no por la muerte de Juan Carlos, sino por el horror de abismarse ante lo que su vida *podría haber sido*, por el horror de comprobar la pérdida irremediable de la juventud, que es como decir, la pérdida de la vida entera-, es ese pasaje por la muerte el que definiría en la voz de Nené su posición de narrador cuando “escribe”, el que impulsaría esa invención

⁴⁶ Estamos aludiendo a, y confrontando con, la ya clásica lectura de Héctor Schmucler: constituida su subjetividad fundamentalmente por lenguajes estereotipados como los del folletín y otras formas literarias triviales, los personajes de *Boquitas pintadas*, dice Schmucler, “no tienen nada propio para decir: son atravesados por el lenguaje de la sociedad constituída”. Cf. Schmucler, Héctor: “Los silencios significativos”, en *Los libros* 4, 1969, pp. 8-9.

⁴⁷ Puig, Manuel: *Boquitas pintadas*. Bs. As.: Sudamericana, 1974, p. 25.

⁴⁸ Cf. Alberto Giordano: “Los usos anómalos del imaginario sentimental: exceso e invención” en *La invención de una literatura menor. Micropolíticas literarias y conflictos culturales*, Tesis de Doctorado (UBA, 1999), mimeo.

desenfrenada y patética de la Resurrección y la Vida Nueva (cf. pp. 231-233). Atravesada desde el comienzo por la fatalidad del destino, la de Nené es una voz de agonía; el marco de las dos necrológicas, ese silencio de sepulcro que le sirve de contexto, es de rigor.

Puig, dice Aira, es el que sólo oía la muerte, pero *a la vez*, “había un gesto inicial de amor en su trabajo que iba más lejos que todo lo demás y sobrevivía a todo”. Esta es precisamente su marca: darle expresión definitiva a la *necesidad de sobrevivir*. *Suplemento de vida* -exceso de la dicotomía vida-muerte-, la voz en la que Puig supo tramar sus historias es la que, en el relato de Aira, lo convierte en el más grande de los narradores: último sobreviviente de la muerte, Manuel Puig es el que, sin necesidad de contar, puede “contar el cuento”.

Una voz entonces, encontrada al final de la muerte, cuenta una historia con escalofriante detalle. Volvamos a *Cómo me hice monja*. La primera y la última pregunta que nos asalta en la lectura -una vez por el contraste entre el nombre de autor y el género del título, otra vez por el hecho de que una voz de niño/a cuenta su propia muerte- es: ¿pero quién habla? Y cuando prestamos atención y nos ponemos a escucharla advertimos que, como en las voces que Aira escucha en los relatos de Puig, la voz que cuenta la historia de *Cómo me hice monja* es también una voz que, figurándose autobiográfica en este caso, se constituye en un acto de supervivencia: la voz que se pone a hablar es, en su forma, la voz de un sobreviviente. Claro que el efecto no es el mismo: nada, se dirá en principio, más alejado de esa melancolía puiguiana -que invade a cualquiera que lea la novela novelescamente y según ese impulso de fatalidad que tanto le gustaba a Puig- que la hilaridad que suscita la lectura de estas anécdotas de infancia. No obstante y aun cuando nada quizás nos permita ponerlas en estrecha relación, creo que, por obra de una vuelta singular, *Cómo me hice monja* pone en juego precisamente esos tres elementos que Aira lee en su homenaje a Puig: *muerte, historia y estilo*.

En principio, la supervivencia marca el umbral del relato y es su condición: “Sobreviví, pude contar el cuento”. Está, claro, ese final en el que la voz que habla cuenta su propia muerte - “lo que me estaba pasando era la muerte, la muerte real”- pero mucho antes de eso la supervivencia a costa de otras vidas -la muerte del heladero y la del padre “sepultado vivo” en la cárcel- es lo que la voz necesita para constituirse:

Viva, estaba muerta. Si yo estuviera muerta papá estaría en libertad. Pero yo había sobrevivido. Yo me conocía. No era la misma de antes. No sabía cómo ni por qué, pero no era la misma. Por lo pronto mi memoria había quedado en blanco. Antes del incidente de la heladería no recordaba nada. [...] Quizás se había hecho en realidad un trueque de vidas: la del heladero por la mía. Yo había empezado a vivir con su muerte. Por eso me sentía muerta, muerta e invisible... (pp. 61-62)⁴⁹

Encontrada al final de la muerte, la voz que habla en *Cómo me hice monja* está atravesada desde el comienzo y todo a lo largo de la novela por un *impulso de fatalidad*. No es, desde ya, ese horror del destino que aplasta a las voces de Puig. Y sin embargo hay una suerte de fatalismo melodramático, una certeza de lo irremediable, de lo inconsolable, de lo irreparable en el medio de la desgracia, que permea definitivamente a esta voz y le da su tono:

En su tono ya estaba todo lo que vino después. [...] Todo era imposible, para siempre. [...] Y no podía esperar ningún consuelo [...] No sabía, pobre papá, que ya nunca más me llevaría a casa [...] Yo quería volver atrás, me arrepentía, pero ya era tarde [...] Era inevitable, porque yo había entrado para siempre en el sistema de la acumulación en el que nada, nunca, queda atrás [...] Dueña y señora de lo imposible, yo tenía las llaves del dolor. (pp. 9-34)

La fatalidad es la vocación de esa voz que, como si hubiera hecho un voto irrenunciable, no deja de consagrarse a lo terrible: “no veía el momento de que mamá viera lo que había escrito. Pero no lo veía no tanto por anhelo como por terror. Sabía que pasaría algo terrible”. (p. 51)

⁴⁹ Catastrófica, al modo de un comienzo absoluto, la supervivencia es la condición del relato porque allí se inventa, de golpe, la memoria como un recuerdo único, nítido. La rutina de los radioteatros, la repetición regular y monótona de esas puras voces que vienen de afuera, es, en saludable contrapunto, lo que permite seguir viviendo, lo que da impulso a la continuidad: “La radio me ayudó a vivir. La repetición me daba algo de vida... Mi memoria exacerbaba se aplacaba entonces... Ya no era como si empezara a vivir, con la crueldad rabiosa de un comienzo, sino como si siguiera viviendo”. (p. 75)

Fatalmente, la voz que sobrevive está condenada al relato. Y esto es lo que se envuelve en el título. *Cómo me hice monja*: en principio, diría que el acento hay que ponerlo en el *cómo*: se condensan allí el dispositivo del *relato* y el dispositivo del *estilo* que constituyen el nudo de su literatura. *Cómo*: la palabra promete ante todo el relato de una metamorfosis, de una transformación: esas vueltas del continuo que dan forma, cada vez, a las anécdotas de Aira. "Cómo llegó a": esa es la *forma* de la historia que se oculta, que se mimetiza, en sus relatos.⁵⁰

Por otra parte, el título podría ponerse, por ejemplo, a *La religiosa* de Diderot, en la que una desgraciada a la que los padres detestan y quieren enterrar en el convento de por vida, cuenta -en medio de un torrente de lágrimas y en el colmo de la consternación- el *drama de hacerse monja*: lo definitivamente insoportable, inconcebible. Pero si no es ésta la historia que en efecto relata la voz de *Cómo me hice monja*, habrá que tener en cuenta que el *cómo* también señala un estilo (una manera)⁵¹. Y si el estilo es el gesto que se metamorfosea en la voz, entonces, tal vez

⁵⁰ Daniel Link y Adriana Astutti se han ocupado del título de la novela. Link lo lee como un juego de lenguaje: "Por qué -se pregunta- *monja* y no actriz, o cantante de ópera, o estrella de rock". La explicación la encuentra en otro campo léxico que nada tiene que ver con la religión -que en el título nos anunciaba la hagiografía- pero que tiene todo que ver con la muerte: el *vesre* del habla popular rioplatense según el cual "monja" quiere decir "jamón", "fiambre", esto es, sencillamente "muerto" o "cadáver". Todo el truco de la novela, dice Link, está en este "demencial juego de equivalencias" que hace que la novela diga la verdad -la verdad de su final- desde el principio, desde el título (*cómo me hice cadáver*) y que hace que nadie que no sea argentino pueda entenderla cabalmente. (Cf. *La chancha con cadenas*, Bs. As., Ediciones del Eclipse, 1994, pp. 9-10). Astutti discute la "argentinidad" de la interpretación: la limitación que impone el remitirlo a una jerga particular cuando el juego está, en cambio, en el malentendido y en lo literal. El título no miente, dice Astutti, porque, fiel a una continuidad de actos "dice la infancia como acontecimiento y como devenir, con una pregunta y un chiste a la vez: cómo hacerse monja: tomar los hábitos: salir de la infancia: morir la niña". (Cf. "Un niño en la biblioteca nacional", en *Revista de Letras*, N° 5, Universidad Nacional de Rosario, 1996, p. 41). Las dos hipótesis iluminan, sin duda, la lectura de la novela. Disiento con ambas, sin embargo, en el hecho de concentrar todo su juego en la interpretación del *sentido* de la palabra "monja", de poner el acento sobre el *significado* del título (haciéndolo coincidir con *lo que* la novela cuenta). Según lo entiendo, el punto de vista del continuo airiano determina -como lo determina, por ejemplo, en la propia lectura que Aira hace de Arlt- una entrada *formal*: esto es, exige entrar al texto por el camino de la forma y, en este sentido, poner el acento en el *cómo*, o bien *empezar por el estilo*.

⁵¹ En relación con el estilo en su clásica acepción de manera -forma, modo- del discurso, cf. Barthes, Roland: "El estilo y su imagen", art. cit., pp. 150-153. La oposición de Fondo y Forma es, dice Barthes, el primer sistema binario en que se aprehende la noción de estilo, el más antiguo (que proviene de la Retórica clásica que oponía *Res* a *Verba*) y el que todavía perdura o al menos se da muy a menudo

no haya que descartar del todo la literalidad del título para escuchar en las inflexiones de la voz un estilo *como de monja condenada* con el que se cuenta el *tormento* de la infancia. Es, una vez más, la mimetización de la anécdota en forma, en estilo, del discurso. Un *punto de vista* -una forma monstruosa de percepción y una forma exacerbada de encarar el relato- que cuenta esa cadena de peripecias que conduce a “la experiencia mística de volverse un ángel”, *como si fuera* una historia de “suplicios”, “un infierno de complicaciones”, una sucesión de “cruels dispositivos de tortura” y “clavos ardientes”, de historietas que dan vueltas a la cabeza como una “corona de espinas”.

Ese retorcimiento monstruoso, ese grotesco de caricatura y de patetismo exacerbado es la *vuelta -la torsión- del estilo* que Aira imprimiría aquí, con el genio de su humor, a las historias dolorosas e inexorables de Puig. Es también, y sobre todo, la *vuelta* que el propio relato de Aira experimenta, en su ficción autobiográfica, bajo la forma de una *torsión del género*: allí donde la narración vuelve sobre sí en la forma de la autobiografía, la voz objetiva a “el niño César Aira” - observa a los otros mirar al niño- pero vuelve sobre sí misma -se mira a sí misma- como a una “niña”: “Eso era yo. *La niña que no era*” (p.61).⁵²

en la enseñanza de la literatura. Es, dice Susan Sontag, la metáfora más recurrente del estilo (la que acaba por situar la materia en lo interior y el estilo en lo exterior) y que en realidad habría que invertir: “la materia, el tema, está en el exterior; el estilo, en el interior.” (“Sobre el estilo”, art. cit., p.30)

⁵² Por su carácter de *actuación*, la torsión genérica de la novela podría remitir a la categoría de *travestismo*. Postula Butler: “La puesta en acto del travestismo juega sobre la distinción entre la anatomía de la persona que lo hace y el género que está actuando. Pero en realidad estamos en presencia de tres dimensiones de realidades corpóreas significativas: el sexo anatómico, la identidad de género y la actuación del género. Si la anatomía de la persona que actúa ya es distinta del género del que actúa, y ambas cosas distintas del género de la actuación, entonces la actuación sugiere una disonancia no sólo entre sexo y actuación sino entre sexo y género, y género y actuación. [...] Al imitar el género, el travestismo implícitamente revela la estructura imitativa del género mismo [...], tanto como su contingencia. En realidad, la veleidat de la actuación está en el reconocimiento de una contingencia radical [...]. En lugar de la ley de la coherencia heterosexual, vemos al sexo y el género desnaturalizados por medio de una actuación que reconoce su diferencia y dramatiza el mecanismo cultural de la unidad fabricada y artificial.” Si la verdad interna del género es una identificación (una doble imaginación que produce el efecto del otro empírico fijo en un topos interior, una figuración que no es parte del grupo de propiedades que tiene un sujeto sino el mecanismo de contrucción de la genealogía de esa identidad síquico/corporizada), y si un género es una fantasía instituida e inscripta en la superficie de los cuerpos (los actos, los gestos y el deseo producen el efecto de un núcleo interno o sustancia pero lo hacen a través de los estilos corpóreos),

La falla perceptiva deviene torsión genérica (dislocación entre el objeto y el sujeto de la enunciación, travestismo narrativo) y la exasperación expresionista en la expresión –esa forma exacerbada de encarar el relato- deviene afectación. Porque se trata, claramente, de una impostación de la voz, y también de una afectación de dramatismo: el drama se vuelve estilo (“mi habitual estilo dramático”, p.61) en una voz que, consagrada al “horror más sombrío” y “arraigada en el desastre”, se retuerce en estrategias malévolas, vueltas de tuerca barrocas que llevan la dificultad y lo imposible al extremo de la sutileza y la eficacia: “Intenté hacer las paces por un camino muy retorcido, muy típico de mí [...] En mi suprema impotencia tenía firmemente dominadas las riendas de lo imposible [...] Envalentonada por mis fracasos empecé a hacerlo todo más difícil [...]” (pp. 11, 15, 97) Vuelto estilo y afectación, el drama de *Cómo me hice monja* es aquí un

la doble afirmación del travesti -mi apariencia “exterior” es femenina pero mi esencia “interior” (el cuerpo) es masculina; y al mismo tiempo: mi apariencia “exterior” es masculina pero mi esencia “interior” (el cuerpo) es femenina- subvierte completamente, dice Butler, la distinción entre los espacios síquicos interno y externo y se burla con eficacia no sólo del modelo expresivo del género sino también de la noción de una identidad genérica original y verdadera. (Cf. Butler, Judith: “Problemas de los géneros, teoría feminista y discurso psicoanalítico” en Nicholson, Linda J. (comp.): *Feminismo / posmodernismo*. Buenos Aires: Feminaria, 1992., pp. 86-94). Lo interesante del experimento de *Cómo me hice monja* es que se trata de una actuación puramente discursiva, efecto de un desdoblamiento que adviene en el acto mismo de la narración.

La indefinición, la ambigüedad, genérica es uno de los tópicos de la narrativa de Aira: recuérdense el Micchino de *Canto Castrato*, el monstruo y el ángel de *El Bautismo*, los fantasmas de *Los fantasmas*, los travestis de *Embalse*, los cuerpos de *La guerra de los gimnasios*, el desdoblamiento de *Cómo me hice monja*, el Evito de *La mendiga*, y el tópico del disfraz (Mario en *El sueño*, Ferdie en *La guerra de los gimnasios*, el joven Mariezcurrena en *El bautismo*). En relación con este tópico, que excede nuestra argumentación, es fundamental la tesis de Nora Domínguez en “De dónde vienen los niños. Las aventuras maternas de César Aira”, art. cit.: en tanto ocupan la posición de *hijos*, dice Domínguez, los travestis, andróginos, o simplemente disfrazados, son los personajes que más convienen al universo airiano de la transformación y la combinatoria porque son los que precipitan la narración, los que aceleran el tiempo. En este sentido resulta también interesantísima la lectura que Roberto Echavarren hace de la *androginia* en *El Bautismo*: el problema de la identidad genérica gira en torno a la transfiguración del feto informe en *ángel* (que es ningún sexo y los dos sexos a la vez), más precisamente en torno a la *aparición* del ángel andrógino que es pura aparición del trazo singular de un *estilo*. Eso, dice Echavarren, es lo que fascina al cura con su pura aparición (como puro deseo que emerge y persiste no asimilado a las instituciones), y lo que lo hace reflexionar y *creer* en contra del sistema que debería defender. (Cf. Echavarren, Roberto: “El ángel fuera de la iglesia” en *Arte andrógino*. Bs. As.: Colihue, 1998, pp. 134-140)

rictus de angustia: “Yo, etremecida, trémula, húmeda, con el vaso de helado en una mano y la cucharita en la otra, la cara roja y descompuesta en un rictus de angustia” (p. 15)⁵³.

Pero la acentuación expresionista da todavía una vuelta más y la exacerbación deviene crispación, *hipersensibilidad*: “Siempre tenía las lágrimas a flor de ojos, como tantos chicos hipersensibles” (p.9). Hipersensibilidad femenina, podría decirse, si se tiene en cuenta que éste es también el signo de la voz narradora de *El volante*, la otra novela escrita en la primera persona de una voz femenina⁵⁴: “He sido una niña con la sensibilidad a flor de piel”, dice Norma Traverini (*El volante*, p. 10).⁵⁵ Hipersensibilidad materna, estilo materno de la desesperación, si se tiene en cuenta el signo que el hijo ya adulto y escritor de *La costurera y el viento* observa en el estilo de la madre del relato: la retórica personal (materna) de levantar los telones del drama, el papel de “la fatalista a ultranza”, la “dama de la muerte”. Dice Aira a propósito de Puig: el estilo, que es “el creador de la atención” y “el gesto con el que la voz se propone”, es lo que da la madre: “El

⁵³ La afectación como subrayamiento del estilo en el sentido de un “amor a lo exagerado, lo off, el ser impropio de las cosas”, a “lo no natural, al artificio”, a lo “lo marcadamente atenuado y lo fuertemente exagerado”, es uno de los rasgos definitorios de la *sensibilidad camp*. Este señalamiento no tiene por objeto adscribir la literatura de Aira enteramente a la estética del camp, pero sí el de señalar algunos puntos de vinculación, fundamentalmente el efecto de que en su literatura, como en el camp, “el estilo lo es todo”. “Lo camp -dice Susan Sontag- es la relación con el estilo en una época en que la adopción de un estilo -en cuanto tal- se ha tornado enteramente cuestionable. En la era moderna, cada nuevo estilo, a menos que sea francamente anacrónico, ha salido a escena como antiartístico. [...] El arte pop es más chato y más seco; más serio, más distanciado; en último término, nihilista. El gusto camp se nutre del amor que se ha puesto en determinados objetos y estilos personales.” (cf. “Notas sobre lo camp”, art. cit.)

⁵⁴ Desde luego, no estamos hablando de una “hipersensibilidad” como rasgo que pueda adscribirse esencialmente, naturalmente, al género femenino; nos estamos refiriendo a la específica distribución de rasgos y de tópicos que se opera *en* la narrativa de Aira, a la específica relación que puede establecerse, en el orden que construyen las novelas de Aira, entre las únicas dos voces en primera persona femenina.

⁵⁵ En *El volante*, que es la novela de la reduplicación y la reproducción (Lady Harriet que es como Lady Barbie, que es como la otra melliza loca) Aira potencia el desdoblamiento de la figura del escritor: César Aira desdoblado en la figura del escritor Cedar Pringle –el apuesto autor de las novelitas frívolas llenas de episodios inverosímiles y desfachatados y venerado por los escritores jóvenes-, que tiene a su vez, en la ficción, un doble –el Enmascarado, que a su vez tiene su imagen invertida en la figura del Impostor. César Aira, finalmente, desdoblándose en la Norma Traversini, la profesora de Expresión Corporal que, como la de *Cómo me hice monja*, tiene el estilo de las “sensibilidades exacerbadas” que afectan dramatismo.

hijo la imita sin saberlo y puede llegar a hacerlo tan bien como esos insectos que se confunden con hojas y ramitas” (“El sultán”, p. 28). “Mamá traía el aroma del espanto”, dice “la niña César Aira” (p. 31); y la afectación del espanto materno se mimetiza, allí donde “se levanta el telón del teatro íntimo” (p.57), en la voz de la niña -de la *hija*-, en el fatalismo melodramático de *Cómo me hice monja*.⁵⁶

Por el camino de una afectación exacerbada, *Cómo me hice monja* enfatiza, con un énfasis especial, la cualidad de simulacro de la ficción. Pese a eso, o por eso mismo: porque en la ficción autobiográfica se trata de *la verdad de la ficción*, la novela cuenta el aprendizaje de un *saber* que se entiende, íntimamente y con toda eficacia, más allá de toda enseñanza –el saber de la tragedia, el saber de la venganza, el saber de la muerte real-⁵⁷, y comunica, intensamente, una *verdad* –la que le grita el mundo adulto en la figura de los padres, la maestra, la viuda: tarado, taradito, idiota, monstruo:

Me decían todas las verdades que se me podían decir... ya sin palabras... no importaba porque yo entendía igual... ¿Pero no ves que somos nosotros, idiota? ¡Idiota! (p. 29)

De la comunicación de esa verdad algo nos transmite la fecha y la colocación de la novela en la narrativa de Aira. Aira data la novela el 26 de febrero de 1989: acababa de cumplir los 40 años. Escrita con la puntualidad de un aniversario –y podría decirse con Gombrowicz: hacia “la

⁵⁶ Para una lectura de la relación, en la literatura de Aira, entre el relato del hijo y la mimetización de la madre, es fundamental el trabajo de Nora Domínguez: “De dónde vienen los niños. Las aventuras maternas de César Aira”, art. cit.

⁵⁷ Es el tipo de saber que el narrador subraya en el mismo capítulo dedicado a la escuela: “Era como si me faltara interés pero yo *sabía* que era lo contrario.” (p.46). De ese saber *de verdad*, el que se aprende más allá de toda enseñanza, se trata a lo largo del relato: “Supe que el cielo se me estaba cayendo encima” (p.11); “Sabía que pasaría algo terrible, pero no sabía qué. Quién sabe qué señal le mandé.” (p. 52); “Yo sabía muy bien de qué se trataba. Sabía lo que era una venganza: creo que no sabía otra cosa” (p.104); “Supe, yo que nunca había sabido nada en realidad, que eso era la muerte... la muerte real...” (p.106).

mitad del camino de la vida”-, *Cómo me hice monja* marca el nacimiento de "el monstruo César Aira". Que este nacimiento puede –o quiere- ser leído en el conjunto de la novela de Aira como punto de inflexión en la novela del artista, puede probarlo el hecho de que el simulacro de autobiografía se cierra, formalmente, con un *simulacro de muerte*: la ficción de la propia muerte en el final es el simulacro de muerte indispensable para *simular -mientras el escritor está vivo-* el nacimiento del Monstruo y, con él, el nacimiento, más ficticio que nunca, del mito personal del escritor, la supervivencia del Narrador.⁵⁸

V. Fuera del Mito: el presente intemporal borgiano

Entonces: Lamborghini, Pizarnik, Arlt, Puig, Copi. La novela del artista se ha ido contando y los hitos fundamentales han sido, hasta el momento: la muerte del Maestro, el nacimiento del Monstruo, la supervivencia del Narrador. ¿Hay algún lugar para Borges en esta novela? ¿Algún lugar para el gran mito de la literatura argentina?

Aira escribió, también, un ensayo sobre Borges: se llama “La cifra”, y lo leyó en uno de los tantos homenajes que en 1999 conmemoraron su nacimiento.⁵⁹ Lo escribió *a la muerte del escritor* y este solo dato bastaría para incluirlo como otra de las fases de la novela del artista. Pero no sólo esto; también, y sobre todo, el hecho de que el objeto del ensayo de Aira es, precisamente, el anacronismo borgiano. Discutiendo uno de los tópicos más clásicos de la crítica – Borges: el gran actualizador, la biblioteca universal para la literatura argentina-, Aira empieza diciendo:

⁵⁸ “Una escritura de la vida –dice Nicolás Rosa- sólo es pensable en el horizonte –a veces no confesado- de una escritura de la muerte, si es que esto es posible” (*El arte del olvido*, ed. cit., p. 58).

⁵⁹ Nos referimos al Homenaje organizado por la Alianza Francesa de Buenos Aires, en octubre de 1999, en el que participaron César Aira, Michel Lafon y Luis Chitarroni.

Los que teníamos veinte años en la década del sesenta y habíamos encontrado el camino de la literatura en Borges, encontrábamos el principal reproche que hacerle en su asombrosa falta de curiosidad intelectual. [...] El círculo de su interés se había cerrado en su infancia, o en su primera juventud, y no volvió a abrirse a despecho de las más exigentes pruebas que tuvo que pasar. [...] Sea como fuera, Borges no supo ni quiso saber nada de su tiempo: ni las ciencias, ni las artes, ni las humanidades, ni la sociedad, ni siquiera la historia. Ni Marx ni Freud tenían nada que decirle, pero tampoco Schomberg o Picasso o Eisenstein (bajo su óptica, el cine parece un arte del siglo XX) o Brecht, para no hablar de Wittgenstein o Lévy-Strauss o Jakobson o Duchamp. (p. 1)

Esa relación de *no contemporaneidad* que informó hasta aquí la relación entre el maestro y el discípulo, entre el escritor y el lector, y que funda la novela airiana del artista, se convierte ahora, bajo la forma de una absoluta *falta de actualidad*, en tema del ensayo.

Pero si aquí podemos ver funcionando uno de los principios constructivos que hemos discernido en la novela del artista (la relación vida-muerte, el anacronismo), inmediatamente se advertirá que el homenaje no opera del mismo modo que para Lamborghini, Puig, Arlt, Copi o Pizarnik. El mismo título del ensayo nos da el indicio: no se trata allí ni del nombre propio, ni de la alusión a la figura del escritor (como en “El sultán”), ni del prólogo al Maestro, sino del señalamiento de un procedimiento y, más específicamente todavía, de un procedimiento de *lectura*. Este es el objeto del ensayo de Aira: no estrictamente el estilo de la escritura sino antes bien el método que inventó Borges para *seguir leyendo*: una cifra combinatoria de lecturas, el continuo borgiano, podría decirse, de la lectura.

Lo que no significa que, para Aira, no haya en este procedimiento creación de estilo; por el contrario, el método borgiano lo tiene todo de la invención. Según las hipótesis que Aira ensaya, no sólo se trata aquí de la creación de una biblioteca única –porque la única cultura que Borges admite, dice Aira, es la que puede pensar *ab initio* un solo hombre-, sino que se trata además de la invención de un procedimiento signado por esa tentación del artista de salirse de la generalidad (lo que en Arlt es la tentación de la torsión de la conciencia aquí es el rechazo visceral de

Borges a ser uno más en la creación de cultura, a la acumulación sistemática del saber), y de una invención signada por la contingencia y el pasado absoluto de la opción: la *opción artística* que está en el comienzo y que en Borges será una opción por la lectura y también una opción casual, aunque definitiva, de libros en la infancia y la primera juventud. El resultado del método, entonces, es para Aira una particularidad absoluta: la cifra no compartida por nadie, una entidad única y sin parangón:

Unos pocos libros, los que depara el azar en la biblioteca paterna, o en cualquier encuentro casual. No es necesario que sean todos, ni los mejores, ni los más importantes. [...] Los libros no necesitan ser los mejores en el presente porque fue su elección casual en el pasado la que los volvió los mejores para cumplir su función. Bastaba con que estuvieran lo bastante alejados unos de otros como para que su conjunción diera por resultado una entidad única y sin parangón. (p.10).

Pero por algún ignoto mandato ancestral, dice Aira, Borges necesitó justificar la práctica de la lectura, y encontró en la condición social del escritor el único justificativo para ser un adulto que seguía leyendo. Todo el ensayo de Aira se centra, entonces, en esta metamorfosis: la “extraña jornada borgiana” de la metamorfosis del lector en escritor, de la que es testimonio toda su obra y que configura, podría decirse, *el mito de Borges*, su “novela personal”. Aira cuenta – fabula- esta metamorfosis como un teatro fantasmagórico y secreto donde el comercio con los libros da por resultado un escritor, sí, pero un escritor con un yo atenuado, con el mismo yo de un lector:

Este es el alfa y omega de la estrategia de Borges: al exponer el mecanismo general de la literatura en sus elementos constitutivos se evita la exposición de un sujeto patético más, es decir, que nos ahorramos la existencia de otro autor en la ya atestada galería de “casos” que es la historia de la literatura. La escritura deja de ser la exhibición de una psicología individual. Y al mismo tiempo la lectura deja de ser una carrera angustiada perdida de antemano porque se hace innecesario leer todos los libros; la lectura se vuelve una placentera confirmación a partir de algunos ejemplos al azar, ejemplos que siempre serán confirmatorios. (pp. 7-8)

Si la invención de un método singularísimo que asegure la supervivencia de la lectura es el signo del "genio" de Borges, el procedimiento sin embargo está afectado, para Aira, de *generalidad*: "La función de la escritura borgiana –dice Aira– es extraer esos elementos, que hacen *sistemática* a la literatura, del volumen donde están".

De esta afección de generalidad es índice, por ejemplo, el lugar que Aira le confiere a Borges en otros ensayos. Véase en especial el ensayo sobre Copi. "Siempre que se generaliza un asunto literario está Borges", dice Aira aquí (p. 67). Y en efecto Borges es aludido sostenidamente y todo a lo largo del ensayo como un término general de comparación, de contraste, de explicación. "Testigo inmejorable de toda operación literaria" (p.33), Borges es, en el *Copi* de Aira, *el Ejemplo, la Literatura* misma funcionando como un procedimiento abstracto, general, constante.⁶⁰ Es en este sentido que el nombre de Borges funciona en el sistema de nombres que configuran la novela airiana del artista: como índice de *generalidad y abstracción*, un *ejemplo* de toda operación literaria y un método para *seguir leyendo*.

Y es en este sentido que la literatura de Borges funciona, a su vez, como un *presente absoluto e intemporal*. Si la hipótesis de la falta de actualidad de Borges aparece en principio como una variación sobre la conocida tesis de Piglia en *Respiración Artificial* –Borges: el escritor del pasado, la literatura que cierra definitivamente la literatura argentina del siglo XIX– enseguida se advierte que, situándolo en el espacio de la generalidad, la operación de Aira convierte a Borges, al mis-

⁶⁰ Son notoriamente numerosas estas referencias a Borges en *Copi*, al punto que el ensayo es también, simultáneamente, y entre paréntesis, una interpretación de su obra. Esto es: al punto que su *Ars Narrativa*, que es como hemos definido el *Copi*, es también, al mismo tiempo, una interpretación del arte del relato en Borges. Véanse la página 20 (la teoría borgiana del realismo, que es una teoría de lo inverificable de la ficción), la 78 (Borges, Berkeley y la teoría sobre el tiempo), la 84 (Borges y su detenimiento en el hito histórico de la lectura con la vista), la 96 y la 97 (Borges y la separación entre la posibilidad y el acto, Borges y la identificación de la memoria con la obsesión), la 115 (Borges y los senderos que se bifurcan). Las referencias ejemplares, en este sentido, son las que están en la página 33: "Entre paréntesis, y para volver a otra vez a Borges, que es un inmejorable testigo de toda operación literaria, en él la memoria llevada al absoluto coincide con el olvido..."; y la de la página 67: "Generalizando, está Borges. (Siempre que se generaliza un asunto literario [aquí, el estilo] está Borges)."

mo tiempo, en el presente inescapable de la literatura argentina. Ni siquiera el contexto que hay que reducir a la nada sino la atmósfera en la que hay que actuar.⁶¹ Y “mientras un hecho persiste en el presente –dice Aira en el ensayo sobre Arlt- es generalizable”. El efecto de generalidad se transmuta en efecto de intemporalidad y en este sentido la “edad” misma de Borges funciona en la extraña jornada del artista-lector. Más allá de las etapas vitales que cada uno de los artistas encarna ejemplarmente en la novela del artista, y a diferencia de los escritores venerados en sus homenajes y que en su mayoría son “muertos jóvenes”⁶², Borges es el *longevo*: todo un siglo, podría decirse, de vida y literatura. Por esto, porque está más allá de toda edad, no hay ni una sola mención ni al nacimiento ni a la muerte de Borges en el ensayo (su anacronismo tiene otro sentido que el que informa al mito), y por lo tanto, porque no hay edad en la que encarnar la no-

⁶¹ Dijo Aira recientemente: “Borges es inevitable que sea una influencia para todos los argentinos. Es un escritor tan grande, tan encima de nosotros, su presencia ha sido excesiva. Y ahí sigue, Borges es inescapable. Nosotros los argentinos solemos pasar por etapas de odio y amor a Borges, pero es inevitable tenerlo ahí.” Cf. Velázquez Yebra, Patricia: “César Aira: soy un escritor circunstancial”, *El Universal*, México, 1996.

En relación con la potencia -la potencia excesiva- del "objeto Borges" en la literatura argentina, véanse las precisiones de Rosa, Nicolás: “Potente, el objeto Borges arroja tanto su luz como su sombra de escritura desde hace años sobre los escritores argentinos para fagocitarlos o expulsarlos, someterlos o excluirlos del circuito. Hijo potente de padres, ancestros y filiaciones poderosas (todo lo que Borges ha leído-recordado en su escritura) se ha convertido en un Padre Textual omnívoro y omnipotente. [...] La herencia textual borgeana es una marca indeleble, como una marca de fábrica y todavía no nos ha permitido esa traslación, esa transferencia, en el sentido mercantil pero también psicoanalítico del término, propia de los linajes textuales: asentarse sobre la marca para borrarla, convertir la propiedad textual privada, privadísima, en bienes mostrencos”. (*El arte del olvido*, ed. cit., pp. 148-149.)

⁶² Los padres literarios de Aira parecen tener, en su mayoría, la condición que Aira observa en los Poetas del Panteón surrealista: murieron jóvenes. “Los surrealistas -dice Aira- fueron todos longevos, y podría pensarse que lo que los preservó fue este prudente desdoblamiento en tres niveles: el muerto, el joven que ellos mismos fueron en el momento de hacer la decisión, y el señor burgués que seguía publicando plaquettes de lujo y coleccionando arte hasta su vejez. La pureza consistía en mantener intacto dentro de ellos al joven poeta que habían sido”. (*Alejandra Pizarnik*, p. 49) En este sentido, el señalamiento de la edad de la muerte del escritor (Alejandra murió a los 36 años, Arlt a los 42, Osvaldo a los 45) parece tener su lógica en el sistema de Aira: se señala para el caso de los “muertos jóvenes” como un subrayamiento del cierre definitivo de un Mundo. En el ensayo sobre Puig (que en la novela del artista ocupa el lugar del sobreviviente), no se señala la edad de su muerte (Puig murió a los 58 años), pero el subrayamiento del fin está dado, de todas formas, en el señalamiento de la última obra, *Cae la noche tropical*, como su obra maestra.

vela del artista, no hay, para el gran mito de la literatura argentina, ni creación, ni fundación, ni nacimiento del Mito personal del escritor.⁶³

Lo que no significa que Aira no ensaye una respuesta a una de las preguntas insoslayables de la literatura argentina contemporánea: ¿cómo escribir, o cómo seguir escribiendo, después de Borges? Ni que esa respuesta no se imagine o no se figure, en la ficción, como una respuesta radical.

No, desde ya, al modo en que es radical la respuesta de Puig: el olvido total de Borges, escribir como si Borges no existiera o no hubiera existido.⁶⁴ Porque en este sentido no habrá que

⁶³ Ni siquiera la juventud, en la que Aira sitúa el momento de la opción artística de Borges, tiene aquí el carácter de innovación, de nacimiento del artista. Atribuida a Borges, la juventud cambia de signo: Borges no es ni el escritor joven ni el muerto joven, sino, como la literatura inglesa a la que veneraba, *el escritor para la juventud*. Dice Aira en una intervención con motivo del centenario borgiano: “Yo he pasado por etapas antiborgeanas casi virulentas. Después vuelvo a una posición más razonable. Pero no tengo motivos para estar enojado con él. Hay una cosa que es bastante obvia, y es que Borges es un escritor para la juventud. En eso veo la influencia anglófila de su obra, pues la literatura inglesa está hecha para los más jóvenes. Seguir adorando a Borges en mi madurez sería un acto de narcisismo.” En “Lección de honestidad”, en *El Nacional*, junio 1999.

En relación con la creación del mito personal en Borges, vale la pena leer el final del capítulo III del *Copi*. Aira viene de referirse a los cuentos de *Virginia Woolf a encore frappée* como a los mejores de Copi, tan buenos que salen inclusive de su sistema personal para entrar a uno general, de la humanidad, y pasa a Borges. Dice: “Borges tuvo una relación particular con esta clase de relatos. El era muy consciente de la creación de mito personal, con el que mantenía una relación ambigua, del tipo ‘Borges y yo’, o las alusiones despectivas a su catálogo de temas. Borges había escrito algunos cuentos que podían valer fuera de su sistema, en el sistema general, pero *no estaba seguro*, porque no se puede estarlo; la duda la puso dentro mismo de los cuentos, por ejemplo, escribiendo ‘El Sur’ sobre un argumento de Bierce y declarando que era lo mejor que había escrito. Su invención es en general un absoluto en suspenso”. (*Copi*, p. 90) El fragmento interesa porque pone entre paréntesis –suspende– la creación del mito personal en Borges (así como no hay muerte en su vida, no hay punto de culminación en su obra: que “El Sur” era su obra maestra lo dice Borges, no Aira) y confirma de este modo la *generalidad* de la literatura borgiana: *su invención es en general un absoluto en suspenso*.

⁶⁴ “Más allá de Borges –dice Matilde Sánchez– está Puig. Puig no es un vanguardista pues no piensa en términos de la tradición, permanece ajeno a la historia de la literatura. Es más bien una suerte de etnógrafo del futuro. Puig, que comienza a escribir cuando Borges ya ha escrito sus mejores libros, no toma nota de sus enseñanzas y desatiende los esfuerzos del escritor venerable para elevar la literatura argentina y convertirla en un capítulo del patrimonio universal. [...] Puig es el enterrador de Borges. Para olvidar a Borges, nada mejor que una novela de Puig”, en *Narrativa argentina. Quinto Encuentro de Escritores Dr. Roberto Noble*, p. 46. No hay lugar a dudas, dice Alberto Giordano, de que Puig “pudo (sin advertirlo o jactándose de hacerlo) ignorar a Borges. Esa ignorancia lo preservó de la exigencia --a la que se hicieron sensibles la mayoría de sus pares-- de tener que dialogar con la literatura borgesiana de algún modo para poder definir el propio lugar. Puig no se parece a ningún otro narrador argentino contemporáneo a él, entre otras razones, porque ni sus procedimientos, ni su estilo, ni los conflictos cultura-

olvidar que lo primero que Aira escribe es una estilización borgiana -*Las ovejas* termina con una obvia variación sobre el nominalismo al mejor estilo de Borges- ni que lo segundo que escribe es el *Moreira* -un *Moreira*, como lo vimos, traducido al *Hormiga Negra*. Esto es: no habrá que olvidar que, todo lo contrario de Puig, en el origen de la ficción de Aira está, notoriamente, el mundo de Borges -el nominalismo y el Gutiérrez de Borges, lo culto y lo popular, la filosofía y el puñal-, que la ficción de origen de Aira pasa por ese “rito de iniciación” del escritor argentino que es pasar por Borges en el comienzo, en la juventud.⁶⁵

Pero la variación que Aira imagina sobre la literatura de Borges está en otra ficción: *Las curas milagrosas del Dr. Aira*. Nada, podrá decirse, más lejano a la literatura y a la discreción borgianas que esta “chapucería” en la que la alusión a la peor literatura de consumo y la duplicación del nombre de autor aturde en el título. Y sin embargo es allí, creo, donde Aira ficcionaliza la *vuelta* que imagina para su literatura, donde fabula la torsión que su literatura puede imprimir sobre la literatura borgiana. Tratándose de Borges, no será, naturalmente, sino *una torsión sobre el arte del artificio y la invención*.

La novela tiene tres partes. En la primera se procede al planteo de la situación: los avatares de un enfrentamiento de comic entre el Dr. Aira y su archienemigo el Doctor Actyn, que lo persigue incansablemente y le tiende todas las trampas posibles para poner en evidencia el fracaso de su “cura milagrosa”. En la segunda, se describe el mundo del Dr. Aira mediante los tópicos de la poética airiana: el narrador reflexiona sobre la invención del método, la inejemplaridad del procedimiento, la explicación por la fábula, la idea de “neutralizar” el ridículo, la estupidez y el papelón en “la figura normalizada y aceptable del Extravagante”. La tercera, *después de la ficción de Aira*, es la capital. Se procede allí a la descripción del método de la cura milagrosa y sucede que ese método,

les dentro de los que se desplaza y que excede, ni la ética que se afirma en las políticas de su literatura remiten, de alguna forma significativa, a Borges.” En *La invención de una literatura menor*, cit.

⁶⁵ Cf. Rosa, Nicolás: *El arte del olvido*, ed.cit., p. 149.

para cuya implementación el Dr. Aira no recurre a la improvisación (recuérdese: el imperativo airiano de la improvisación, la antimemoria) sino a una *mnemotecnia instántea* (recuérdese: la *memoria* instantánea de Funes) lo tiene todo de la literatura borgiana. Porque la cura consiste en el milagro de "movilizar los mundos posibles": milagro que debe producirse al modo del arte ("como se fabrica un artefacto": esto es, como *un artificio*), milagro para el cual hay que conectar "nada menos que la totalidad del Universo" y poner en juego "la mayor de las Enciclopedias", "la Enciclopedia total de todo". Y esto, dice el narrador, es "casi una tarea divina". Con "la exigencia total del todo", podría decirse, el método del Dr. Aira concentra y pone a funcionar, en su primera y única actuación, *el mundo total borgiano: Funes y la memoria instantánea, El Jardín y los mundos alternativos que se bifurcan, La Biblioteca de Babel y la Enciclopedia, El Aleph y el Universo*. Una puesta en escena, mejor: *una puesta en acto*, del relato ficticio (de su inherente multiplicidad, de su inagotable variación, de su esencial virtualidad).⁶⁶

Sólo que la puesta en acto del relato ficticio se realiza aquí, en el revés de la perfección y el pudor borgianos, por vía de la imperfección más espectacular y bochornosa: pantomima ridícula –porque encarna en el cuerpo como en una marioneta grotesca en un verdadero baile de San Vito–, el método que el Dr. Aira pone en marcha por primera y única vez conduce al papelón más grande y definitivo provocando las carcajadas incontenibles del público:

Después de años Actyn había logrado que el Dr. Aira produjera el papelón más grande de su carrera, el definitivo... y lo era en realidad: el papelón como cambio de verosímil, es decir como huella visible, la única que podía quedar inscripta en la memoria, de la transformación de un Universo a otro, y por ello de la eficacia secreta de la Cura Milagrosa. (p. 89)

⁶⁶ Aludimos, por supuesto, al clásico artículo de Pierre Macherey: "Borges y el relato ficticio" (en AA.VV.: *J. L. Borges*. Bs. As., Editorial Freeland, 1978) cuya hipótesis principal en relación con la teoría ficticia de la narración borgiana puede sintetizarse en la siguiente cita: "Más bien que escribir, Borges *indica* un relato: no sólo aquel que él podría escribir, sino aquel que otros podrían haber escrito. [...] ¿Cómo escribir la más simple historia, cuando implica una posibilidad infinita de variación, cuando su forma elegida frustrará siempre otras formas que hubieran podido vestirla? El arte de Borges es responder a esta pregunta con un cuento: eligiendo justamente entre estas formas aquella que por su desequilibrio, su carácter evidentemente artificioso, sus contradicciones, preserva mejor la pregunta." (p. 15)

¿Y no es esto lo que se ficcionaliza en *Las curas milagrosas del Dr. Aira*? ¿El “papelón” al que conduce el *método borgiano-airiano* como el precio a pagar por un “cambio absoluto de verosímil”: *la transformación de un Universo –¿el universo total de la ficción borgiana?- en otro?*

La fábula que en *La trompeta de mimbre* procura ilustrar el misterio del mecanismo del montaje cinematográfico (“Lo que sigue...”, pp. 67-80) es también un intento de explicar el misterio de la fatal mala calidad del cine nacional. Es la historia –patética y conmovedora, seguramente por lo que tiene de mito nacional- del “santo y mártir” que sacrifica la calidad del resultado a la creación del mito original: dado el error irremediable cometido durante la filmación de *Sansón* (cortar el pelo del actor antes de terminar de filmar todas las escenas en las que el personaje debía aparecer con larga cabellera), el director elige el camino *más difícil*: no el de reparar el error, el de volver a filmar, sino el de la *improvisación absoluta*, el de alterar por completo el argumento y crear una historia nueva (justo la vez que la cinematografía nacional contaba con la oportunidad de contar una historia buena, ya hecha: el episodio bíblico de Sansón). El relato cuenta el mito de origen de la cinematografía nacional: el mito de la fatalidad de su mala calidad. Pero es también, y sobre todo, la fábula del artista en su máxima expresión: la de aquel que, en la decisión irrenunciable de *seguir haciendo arte*, no vacila en precipitarse a lo desconocido de la innovación y, aun a costa de su propio fracaso, crea el mito original asegurando su repetición. He aquí la moraleja de la fábula, su “Buena Nueva”: “el triunfo del arte sobre la mezquindad mercantil de la obra de arte, la victoria del proceso sobre el resultado”. La fábula terminaba así:

Existe la posibilidad, tímida y secreta y oculta, de que la película en realidad sea buena. O mejor dicho, que haya creado un nuevo paradigma a partir del cual se juzgue el cine en un futuro remoto. ¿Quién puede decirlo? Eso podría empezar con algo *tan frívolo* como su recuperación en alguna lista de “cine bizarro” o alguna *tontería por el estilo*. Por lo pronto la película, esos rollos de celuloide piadosamente olvidados que están juntando

polvo en algún sótano, pueden estar transformando el mundo, imponiendo, tan discretamente, un cambio completo en la percepción estética. (p. 80, subrayados míos)

Tal vez la literatura *mala* de César Aira –la novela malograda, la novela frívola, la novela tonta- se quiera, también secretamente, en la literatura argentina, *un cambio completo en la percepción estética*: en lo que en la literatura argentina es la percepción estética. Una tarea tan grande, tan invisible, como esa transformación.

EPÍLOGO

EL RELATO Y LA FÁBULA

El capítulo IV de *La abeja* -novela a la que hasta ahora no nos hemos referido y que podría integrar el ciclo de las experimentaciones genéticas, las mutaciones, la clonación- ocupa un lugar singular, en la propia novela y también en el contexto de la narrativa de Aira. Venimos avanzando en la historia de un apicultor en apuros económicos que secuestra a la esposa de su contador, lo que desata una aventura de una “incoherencia violenta y salvaje” en el extraño clima que crean los chinos y las abejas de la colmena, cuando de pronto cambia el narrador –ahora la que narra es una de las hijas: Lilith- y con ello cambia, por completo, la atmósfera de la novela: unos nombres de niños que parecen sacados de un clásico cuento inglés (la pequeña Lilith, Beth, Ethel, Bobby) y una madre que “vivía en un mundo de fábula” nos sustraen bruscamente de la atmósfera expresionista-surrealista en la que venía acelerándose la historia y de la banal e inmediata contemporaneidad de Tacci y de la DGI, para instalarnos de golpe en una escena que parece transcurrir en otra época, como en una “antigüedad intemporal”: una madre, experta en el arte del relato, contándole cuentos a sus hijos, por la noche, ya muy tarde, antes de dormir; unos niños de pupilas dilatadas, “como si sólo vieran la oscuridad”, ansiosos de relatos: “¡Otro cuento! ¡Otro!”. Todo el capítulo transita de una manera muy intensa y muy rápida -del cuento de Randy y el Conejito de Oro, al del Hombre Invisible, al del oso con piel de serpiente y la casa de las muñecas aladas de cristal- y “el efecto de los cuentos” es el de abrir la casita-dédalo, por todas sus juntas y bajo el hechizo de la noche, al misterio, a la ansiedad, al miedo. Sólo que en el capítulo hay algo más que la creación de una atmósfera pura de relato. Y es que toda la escena, construida en base a las observaciones y las lecciones de la madre, a los diálogos entre los niños y las reflexio-

nes de la propia narradora a propósito de los cuentos que escuchan, es también una reflexión -y una lección- sobre el arte del relato: expone una teoría del relato, y más específicamente, la teoría airiana. Las distintas variantes en las que vimos actuar el mecanismo del continuo están explicados, a modo de explicación, en la voz de una madre intemporal o en la voz de “los hijos de la fábula” que rememoran los cuentos de la infancia. Por ejemplo, lo que hemos llamado la mimetización de la anécdota en la atmósfera:

Ustedes -le dice la madre a los hijos- notarán cuando lean novelas, que a veces en medio de la lectura sucede algo, podría decirse, “por fuera” del argumento, vale decir, en la historia real del mundo. Ese hecho produce un cambio en las condiciones en que está pasando la aventura. Este cambio de condiciones es permanente y definitivo, pero los que participan en la aventura no lo advierten, porque los hechos de la aventura y los de la historia se mimetizan, se ponen en el común denominador del cuento, y toman naturalmente sus cualidades de eterno, reversible, con efectos limitados. Podría decirse que es una coincidencia, pero una coincidencia en distintos niveles; por un instante, se tocan el afuera y el adentro del cuento. (p.92).

O bien, la lógica de la reversibilidad actuando a través de la transparencia y el cristal:

Mamá se las arreglaba para ofrecerme el reverso al mismo tiempo que el anverso de cada cuento, para llevar los sonidos y olores y colores del cuento, por un rodeo, al sitio donde nacían. De ahí que ahora nuestro recuerdo de aquellas noches nos vuelvan bajo la forma del cristal: nunca sabemos si lo estamos viendo desde un lado o del otro, en la perfecta transparencia en que están suspendidas las figuras, y el principal motivo de discusión de los hermanos, ya adultos, al rememorar aquellas noches, es la derecha y la izquierda. Como negativos fotográficos que pueden imprimirse en un sentido u otro, al azar, nuestros recuerdos se prestan a la controversia y es necesaria una observación muy alerta para dar con el detalle revelador. Con mamá, me conmueve pensarlo, ese detalle estaba siempre visible, en primer plano; lo sabíamos tan bien, nuestras vidas habían sido moldeadas a tal punto por esa terrible asimetría, que me pregunto si no habrá sido de ella de donde surgió el cristal y la reversibilidad, si el reconocimiento no dio ocasión a la intriga, el encuentro a la busca. Quizás hicimos transparente el mundo para poder verla a mamá. (pp. 78-79)

Al modo de una miniatura que lo concentra todo, el capítulo condensa los mecanismos invisibles del continuo airiano.

Pero también, y esto es lo que nos interesa aquí, el capítulo sintetiza ejemplarmente una escena característica de Aira y que es de una peculiar intensidad. De repente, en casi todas sus

novelas, por no decir en todas, alguien cuenta algo, una historia, o un cuento, y es tal la magia de la historia bien contada, tal la fascinación de lo novelesco puro, que al relato no puede seguirle sino el silencio, la catatonía, la enajenación de quienes lo escucharon. Los momentos más altos de esta escena podrían situarse, por ejemplo, en el cuento zen que la locuacidad de Reynaldo inventa para tranquilizar a Kitty en *La luz argentina*; o en el increíble relato de la oca y la pelota (increíble porque no se termina de comprender qué es lo que cuenta, por qué o para qué lo cuenta) con que la Vasca Mariezcurrena reconstruye el momento preliminar al parto, y ante el cual sólo queda, para el cura que la escucha, la comprobación de la locura (*El Bautismo*, p. 46); muy especialmente en la anécdota de Sergio Vicio y los diamantes de Palladium en la que Mao se detiene de repente y que, por muy difícil que sea la captación de su sentido, fascina por la magnífica y la contundente perfección del relato:

El arte de Mao como narradora la había transportado, de la fluorescencia plebeya del Pumper, a las sombras del sueño atravesadas por esa luz lunar, y hasta había creído oír una música nunca oída antes, algo que podía ser más hermoso todavía, aunque resultaba inconcebible, The Cure y los Rolling Stones... (*La prueba*, p. 52)

La escena funciona cada vez al modo de una revelación, como un momento epifánico. No porque allí se resuelva una intriga (aunque no habría que olvidar los relatos-explicación que, en momentos culminantes de la historia, revelan una trama secreta), sino porque, por lo general en una suerte de situación límite (la situación sería, por ejemplo, la del físico moribundo en *Embalse* frente al cual Martín se pregunta cómo es posible que alguien pudiera hacer un relato tan coherente en semejantes circunstancias), asistimos allí a la manifestación de la dimensión misma del relato: la manifestación de un relato que por su rara perfección se muestra en su calidad de relato puro, de *relato en sí*. Este, podríamos decir, es el estado que comunican estos momentos epifánicos, y el que sintetiza, al modo de un paréntesis (como un cuento dentro de la novela) el capítulo cuatro de *La abeja*: la magia encantatoria del relato.

Pero en el capítulo se nos muestra algo más: la idea de que el cuento *alude* a otra cosa, a algo que está por fuera de él (“Empezábamos a ver de qué se trataba. Bastaba la menor alusión... Siempre veíamos de lejos a qué se refería mamá.”, pp. 86-87), la idea de que eso a lo que alude y que está por revelarse abre el camino *indirecto* de una continua transfiguración (“Nos habíamos acostumbrado a los rodeos, y ahora ya sabíamos que la solución del enigma sería la extensión inabarcable de otro cuento, en el que descubriríamos nuevos mundos intelectuales.”, p. 83) La idea es recurrente en la literatura de Aira: la de decir y estar diciendo otra cosa, la de decir una cosa con otra, la de dar a entender y hacerse entender por las vías indirectas del rodeo y la alusión. También la idea –que derivamos de la secreta comunicación que puede intuirse entre sus textos, aún los que parezcan más distantes- de que una historia, o algunos de los elementos que la componen, reaparecen transfigurados, a través de pasadizos invisibles, en otra novela.¹ Esta vía, la del rodeo y la alusión, señala indirectamente una cualidad especialísima del relato de Aira, cualidad a la que el mismo Aira se refiere, también indirectamente, en su *Ars Narrativa*:

Los modelos que yo quise emular cuando empecé a escribir –dice- eran obras como el *Gran Vidrio* de Duchamp, el *Pierrot Lunaire* de Schönberg, las películas de Godard. No se trató en realidad de literatura, salvo para hacerme entender. (p. 1)

“Ya me entenderás”, dicen repetidamente los personajes de Aira (y muy especialmente las madres); o “lo digo así”, o “digo esto”, “le pongo este nombre para hacerme entender”. *Hacerse entender*: la frase, recurrente en las novelas, es sin duda uno de los signos más notorios de que la vuelta al relato, que supone, como decíamos en la introducción, la recuperación de un relato en “estado puro”, supone a su vez la recuperación de una forma elemental del relato: la forma de la

¹ El *retardo* de Duchamp, que debe entenderse –dice Octavio Paz- no sólo en el usual sentido de diferir, detener, atrasar, sino también en el sentido, musical, de un sonido que se prolonga hasta el acorde siguiente y se resuelve en él (ver el *Ensamblaje* del Museo de Filadelfia es escuchar la nota diferida del *Gran Vidrio*), podría dar una idea de este mecanismo que subyace el continuo airiano: para dar un ejemplo, cuando el narrador de *La serpiente* dice que de pronto lo asaltó la idea, *que tan bien conoce*, de que “el amor era posible, de que la vida nueva era posible” creemos escuchar, en ésta que es también una historia de amor –y de matrimonio- en medio de una catástrofe, la resolución de la nota retardada de *El llanto*. Cf. Paz, Octavio: *op. cit.*, p. 110.

fábula. Fábula, dicho aquí en su más clásico sentido de “*exemplum*”: una composición de acciones que por su estructura metafórica e inductiva obra, en el arte de la retórica, como una similitud persuasiva, como un argumento por analogía²; una forma literaria breve, al estilo de las de Esopo o La Fontaine, cuyo objeto es la demostración de una verdad (moral o histórica o política) hecha a base de figuras coloridas e inolvidables.³

Indirectamente, o en última instancia (abstractamente, podría decirse, porque no se trata, por cierto, de incluir fábulas en las novelas o de componer todo el relato como una fábula), la vuelta al relato en Aira tiene que ver con la adopción de la forma y la función primigenias del *exemplum*. EN el sentido en que adopta su *forma alusiva*: como la explicación-parábola de Elisa, que en una de esas charlas que eran una “pequeña escuela personal” sobre el telón de fondo del teleteatro, recurre a la comparación entre argentinos y chilenos para explicarle a la Patri quiénes, o cómo son, “los hombres de verdad” (“Yo te hablo de argentinos y chilenos, chiquilla, para hacerme entender, como en las fábulas se habla de animales.”). En el sentido, también, en que adopta su elemental *función práctica*: y esto, porque el relato en Aira es siempre, en última instancia, un relato del que hay que aprender una “lección”. “No hay libro tan malo que no deje alguna enseñanza”, dice el fabulista de *La trompeta de mimbre* (p. 40); y ya lo había dicho, en *Moreira*, Julián Andrade: “Creíamos que no hay relato tan malo que de él no pueda sacarse ningún provecho” (p. 51). Para dar un ejemplo, ésta es claramente la función del cuento de Martín Fierro que los esposos Mariezcurrena imaginaron a partir de los dibujos del folletín; mejor, la función del folletín campero por contraste con el cuento: la de *demostrarle* al cura, que se había negado a reconocer el sexo del hijo, irónica, indirectamente, las trampas de una primera y apresurada

² Cf. Aristóteles: *Retórica*. Madrid: Ed. Gredos, Libro Segundo, Capítulo XX: “Pruebas comunes a los tres géneros”, pp. 270-273. Cf. también Barthes, Roland: *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*, ed. cit., p. 47.

³ A este “género demostrativo” se refiere Aira en su ensayo “Kafka, Duchamp”.

identificación. Toda una lección, podría decirse, que la vasca (la madre) se encarga de formular como remate de la escena: "Mi hijo es varón." (cf. *El Bautismo*, pp.)

Forma primordial de relato, la fábula está, ya, en la génesis de la literatura de Aira: ya está en el *Moreira*, allí donde los "discípulos" escuchan fascinados al "maestro", fundando en el origen toda una *ética del relato*. No porque los discursos del maestro sean, en rigor, relatos bien contados (Moreira más bien "daba la impresión de un eterno relator de misterios silogísticos") sino por el carácter *aleccionador* y el valor *práctico* de los cuentos. Así, al menos, se sientan a escucharlos los gauchos (y también los animales que, dándole a toda la escena el clima auténtico de las fábulas, se han vuelto "todo oídos")⁴: como a relatos que hay que "comprender", aun cuando en una "eterna perplejidad" no lleguen jamás a descubrir "su correcto sentido" (pp.53-54); como a cuentos de los que hay que extraer alguna enseñanza y de los que hay que inferir un camino para la acción ("Teoría y práctica", dice Moreira para terminar con su famosa exhortación: "Sean marxistas")⁵. Seguramente es por este sentido elemental de fábula que la literatura de Aira insiste en escenas, podríamos decir, "didácticas". Así, por ejemplo, la escena del maestro y el discípulo, que protagoniza el mismo Aira en relación con sus maestros. O la escena de los "hombres-adultos" enseñándole verdades del mundo, del arte, de la vida, a las "mujeres-niñas"

⁴ "Donde hay fábula –dice Aira- hay animales, y viceversa: por lo menos hay fábula donde hay animales como protagonistas de la historia. Cuando se trata de animales y la intención no fue escribir una fábula, como en los relatos de Kafka, vale la pena investigar si no estará justificada nuestra sospecha de que aun así son fábulas después de todo" ("Kafka, Duchamp", p. 157). En este sentido, habría que tener en cuenta la proliferación de animales en los títulos de Aira: desde la especie como pueblo -las ovejas-, pasando por la especie como tipo -la liebre, la serpiente, el hornero, la abeja- hasta los individuos de la especie: Dante y Reina (en el título mismo, "Josefina la cantora o el pueblo de los ratones", Kafka –dice Aira- plantea el doble status de los animales en las fábulas, como individuo y como especie). También la proliferación de títulos hechos a base de sustantivos o nombres generales, como objetos o sujetos quintaesenciados aptos para la demostración (los "tipos" universalizados que son, dice Aira, los más eficaces para la demostración): el llanto, el volante, la prueba, la fuente, el sueño, el infinito, madre e hijo, la mendiga, el mensajero, los payasos, los fantasmas.

⁵ Cf. Lausberg, Heinrich: *Manual de retórica literaria*, ed. cit., Tomo I, §1109: "Para poder aplicar el contenido alegórico de la fábula al sentido serio, se le añade la moraleja que contiene *explicite* o *implicitamente* una invitación al modo cómo han de comportarse los hombres en su conducta".

(las sesiones deambulatorias de Lu Hsin e Hin, las sobremesas en las que Gombo sorprende a Ema con sus epifanías interrogantes, los diálogos superpuestos en los que Kitty sabe que, cualquiera sea la resistencia que ofrezca, Reynaldo terminará por subyugarla con su conversación). O la escena de la madre aleccionando a los hijos (aunque también, a decir verdad, el padre: Clarke y Carlos en *La liebre*, Martín y Franco en *Embalse*, el Gigante y Ferdie en *La guerra*): la madre que explica por vía de la fábula (Elisa en *Los Fantasma*s); la madre que explica para el entendimiento futuro (el "Ya me entenderás" de Juana Pitiley en *La liebre*); la madre a la que hay escuchar y prestar atención (el "Escuchen, y entenderán" de la madre de *La abeja*).

Si la literatura de Aira vuelve hoy al realto es entonces también porque de este modo incorpora -o traduce, para emplear uno de sus términos favoritos- la escena arcaica en la que desde el comienzo ocurrió el arte de narrar: la escena entre el oyente y el narrador, entre el que escucha y el que fascina con su relato o su conversación.⁶ "El arte de narrar -dice Benjamin- concluye. Cada vez es más raro encontrar gente que sepa contar bien algo". Y esto, argumenta, porque la capacidad de intercambiar experiencias, que es la clave del narrador auténtico, está en trance de desaparecer; también porque la explicación, que es por completo ajena al arte de narrar, ha ido ganando terreno a través de la nueva forma de comunicación que es la información. La orientación hacia intereses prácticos -dice Benjamin- es un rasgo característico de los narradores natos: sea a través de una moraleja, una recomendación práctica, un refrán o una regla de la vida, toda narración auténtica tiene, abierta o secretamente, su utilidad y el narrador es, primordialmente, el hombre que da un consejo -obtenido en la experiencia vivida- a quien lo oye. Esta es la cuota de

⁶ La conversación es una de las escenas favoritas de Aira, en especial cuando se trata de "conversar en gran estilo": piénsese, por ejemplo, en la conversación entre Lu Hsin y el guardián de la muralla, que es toda "una ocasión poética" (*Una novela china*); o en el giro civilizado de la conversación entre el cura, el matrimonio Mariezcurrena, el hijo, que son, por lo demás, grandes relatores (*El Bautismo*); o en la conversación en gran estilo de los Viñas que terminan, cada uno, contando -perfectamente, con la perfección de las fábulas- un cuento de fantasmas (*Los fantasmas*). Y los grandes conversadores (piénsese en Oscar Wilde, en Mansilla, en Sarmiento mismo) han sido brillantes precisamente en el arte de contar historias.

sabiduría del arte del relato. La cuota de maravilla y de fascinación, en la que se sustentan las historias extraordinarias que cada vez tenemos menos ocasión de encontrar, está dada por la “amplitud de vibración” que la narración logra sustrayéndose a la explicación: la verdadera narración es la que no se entrega completamente, la que guarda recogidas sus fuerzas y, de este modo, conservando su poder germinativo, es capaz de provocar admiración y reflexión después de mucho tiempo.⁷

En la literatura de Aira hay, sin duda, mucho del arte primigenio de la narración, de esa capacidad, cada vez más difícil de encontrar, de saber contar bien una historia (que es también, dice Benjamin, el arte de saber seguir contándolas). Por esto mismo se conecta con la sabiduría propia del narrador: ese don para comunicar una experiencia, enseñar una lección, que la literatura de Aira obtiene adoptando, abstractamente, la forma y la escena de la fábula. También, con esa capacidad para retener o, mejor, para desviar, para transfigurar en continua mutación, la potencia de *su sentido*. Las múltiples y variadísimas maneras del relato, lo inextricable –a veces- de su forma o de su historia, lo incomprensible o extraño de sus estrategias y ritmos de aparición, son en realidad los modos –las vueltas- que Aira ha encontrado para decir que tiene *algo* que comunicar (como las intrincadas y sutiles maniobras de la niña César Aira que consistían en “dar a entender que tenía algo difícil que expresar” mediante el recurso a lo indirecto, a la alegoría, a la ficción), el modo en que su literatura ha sabido recuperar –en alguna novela más que en otra, seguramente en su increíble sucesión- la pregunta elemental que surge ante el *acto del relato*: ¿qué es lo que quiere decirme esta historia?, ¿de qué quiere hablarme exactamente?⁸

⁷ Cf. Benjamin, Walter: “El narrador”, art. cit., pp. 189-195.

⁸ En la entrevista que mantuvo con Esteban López Brusa y Miguel Dalmaroni para la revista *La muela del juicio*, César Aira reconocía que con Daniel Guebel “[había] un estado de cosas similares”. Dice Aira: “Para mí el descubrimiento de *La Perla* en el concurso [concurso Emecé 1989] fue un hallazgo. Pero pudo haber sido un acceso de narcisismo, pude haber visto cosas más.” (Dalmaroni, Miguel y Esteban López Brusa: art. cit., p.7) Entiendo que es precisamente aquí, en esta forma y en este efecto del relato, que la literatura de Aira se vincula con *La perla del emperador* de Daniel Guebel (Bs. As.: Emecé, 1990). Toda *La perla* está construida sobre el *acto de contar*: todos cuentan alguna historia en la novela,

¿Y cuáles son las lecciones de Aira? En líneas generales, y en lo que hace a los fines prácticos, podría decirse que toda la obra de Aira quisiera ser leída como una lección sobre temas *vitales*, esto es, en Aira, *novelescos*: las vueltas del destino, las potencias demoníacas de la juventud y, tema favorito entre todos, el poder invencible del amor y su versión pesadillesca, el matrimonio (piénsese en *La luz argentina*, *Una novela china*, *La Prueba*, *El llanto*, *La costurera y el viento*, *Los misterios de Rosario*, *La serpiente*, *La abeja*, *El sueño*, *Dante y Reina*, *El Congreso de Literatura*). También -y en rigor es de esto que nos hemos ocupado centralmente en la tesis- como una lección *artística*, esto es, en Aira, *vital*. La moraleja podría ser la que promueve el título de la revista de *Dante y Reina* -"¡Hay que hacer algo por el arte!"-, la que nos enseña, en cada una de sus fábulas, la summa artística de *La trompeta de mimbre* y que podríamos traducir así: En el arte hay una cualidad que se antepone a cualquier otra: hacer las cosas bien, esto es, ponerse en el camino de hacerlas. Primero hacer una cosa, después otra cosa, después otra cosa... No importa con qué materiales ni de qué modo. Sólo poner en marcha un mecanismo automático, continuo, con el que seguir haciéndolas, indefinidamente, sin interrupción.

Con lo que volvemos, después de haber pasado por las diversas formas del continuo, a *la vanguardia de Aira*, a la singular reinterpretación que su literatura hace de las vanguardias históricas y muy especialmente, como decíamos en la introducción, del *vitalismo vanguardista*. Si la gran exigencia de las vanguardias fue que la praxis fuera estética y que el arte vuelva a ser práctico; si ese intento -estrictamente, el de organizar, *a partir del arte*, una *nueva praxis vital* en la que el arte sería recuperado y transformado- ha fracasado y acaso -postula Bürger- ya no pueda

y todo el problema consiste en determinar quién es el que cuenta, para quién, y para qué lo cuenta. Se trata aquí, como en Aira, de las maneras indirectas y alusivas del relato (el relato que ilumina otro relato, p. 146) de captar los propósitos y los sentidos oblicuos del relato (¿para qué me cuentan esta historia? es lo que se preguntan, tácitamente, los personajes de la novela, ver por ejemplo pp. 232-233). En última instancia, ésta es la situación dramática de *La perla*: se trata cada vez, en cada vuelta de la narración, en cada punto de inflexión, no sólo de escuchar un relato sino también de captar e interpretar su clave y de actuar en consecuencia.

realizarse según su genuino sentido en la sociedad burguesa⁹, la “lección de Aira” debe entenderse si no como su realización sí como una reinterpretación del impulso vanguardista originario. Una reinterpretación que la literatura de Aira acomete, una vez más, mediante la adopción de un punto de vista, mediante la construcción de una ficción: por el camino formal de la fábula, esto es, remontándose a los orígenes del arte narrativo, la literatura de Aira vuelve a a hacer *como si* el lema de Lautréamont, que fue el lema de los surrealistas (“La poesía debe tener como fin la verdad práctica”), fuera posible.

Si hay un signo de que el relato de Aira tiene como horizonte ese *sentido*, ese signo está dado, ostensiblemente, en la centralidad que le confiere a la escena de la *Acción*. La acción misma -dice el narrador de *El Sueño*-, que es la madre del surrealismo, es la que abre todos los caminos (*El Sueño*, p. 143). Como poniendo en acto la máxima surrealista (“*Hay que soñar* -dijo Lenin; *Hay que actuar* -dijo Goethe. [y] el surrealismo nunca ha querido otra cosa que resolver dialécticamente esta oposición”)¹⁰, todo *El Sueño* desemboca de un modo tan imperceptible como irrefrenable en el inmediato salto a la *Acción*:

¡Todo era posible! Porque ese sueño había sido real, muy real... De hecho, lo que volvía era esa sensación irrefutable de realidad. Y lo real hacía real a todo lo demás. Sólo había que avanzar, estirar la mano... [...] Sí, actuar... ¡Ya mismo! Si podían... y si no podían también. (p. 141, p.150)

⁹ Cuando las vanguardias plantean la exigencia de que el arte vuelva a ser práctico, no quieren decir -precisa Peter Bürger- que el contenido de las obras sea socialmente significativo ni que el arte sea reintegrado a la praxis vital de la cotidianeidad burguesa -la de la racionalidad de los fines a la que el esteticismo se había referido por exclusión y cuya recusación compartieron las vanguardias- sino que *a partir del arte* sea organizada una nueva praxis vital en la que, a la vez, la praxis recupere la experiencia estética señalada por el esteticismo: que la praxis sea estética y el arte práctico. Pero este intento -dice Bürger- ha fracasado, allí mismo donde la protesta de la vanguardia histórica contra la cultura ha llegado a considerarse *como arte*, y acaso -prosigue- ya no pueda realizarse, genuinamente, en la sociedad burguesa: después de los fracasos de las vanguardias en el intento de superar el arte autónomo, la pretensión de un reintegro del arte a la praxis vital -como es el de las neovanguardias- ya no puede plantearse seriamente, al menos no con el sentido primigenio que tuvo en los movimientos históricos de vanguardia. Cf. Bürger, Peter: *op. cit.*, pp. 101-104.

¹⁰ Breton, André: *Position politique du surrealisme*. Sagittaire, Paris, 1935, p. 86. (citado en De Micheli, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, ed. cit., p. 166.)

Pero no sólo *El Sueño*. Con mayor o menor espectacularidad, sea con la urgencia por apoderarse del presente de Ema o con el feroz pragmatismo de Mao y Lenin, sea con la ambigua inteligencia de Lu Hsin o con la insensatez de los habitantes de la isla, con la felicidad de Clarke o el humor deprimente de Martín, la novela de Aira fluye a toda velocidad para precipitarse, siempre, en un salto hacia la Acción como hacia una dimensión en la que todo se transforma de un modo radical: tiene, podría decirse, en esa precipitación su nudo, su punto de inflexión, su punto de fuga. Como si todo fuera a desembocar allí. La poética de Aira -decíamos en la introducción- se quiere, decididamente, una poética de vanguardia. La poética de Aira -decimos aquí a modo de conclusión- se quiere una poética de la Acción¹¹. Es lo que postula, precisamente como una exigencia práctica y como poniendo en acto una ley lamborghiniana (“Decirlo era una cosa, y otra. ¡Hacerlo! –a qué tanto dudar- rápido”¹²), el científico-literato César Aira cuando descubre el mecanismo del Hilo de Macuto:

De pronto, todo caía en su lugar. Yo, que nunca comprendo nada si no es por cansancio, por renuncia, de pronto lo comprendía todo. Pensé en tomar una nota, para una novelita, pero ¿por qué no hacerlo, por una vez, en lugar de escribirlo? Me dirigí de prisa a la plataforma donde hacía vértice el triángulo del Hilo... [...] Lo que quiero destacar es que no me limité a resolver especulativamente el enigma, sino que lo hice también en la práctica. Quiero decir: después de comprender qué era lo que había que hacer, fui y lo hice. (*El Congreso de literatura*, p. 12)

Pero esto, se observará, por muy enfática que sea su expresión, es sólo lo que el narrador *dice* y cuando las vanguardias planteaban la exigencia de que el arte volviera a ser práctico estaban exigiendo algo muy diferente a contar el relato de la acción. No menos cierto, sin embargo,

¹¹ Y por eso, sin duda, su situación favorita es la catástrofe: no sólo porque es la mejor forma de figurar la inminencia del fin sino porque es el mejor escenario en el que llevar la Acción al máximo de su potencia. Dice el narrador de *El congreso de literatura*: “Como tanta gente, como todos quizás, siempre he pensado que en una verdadera catástrofe colectiva podría encontrar *la materia de mis sueños*, tomarla en las manos, darle forma al fin; así fuera por un instante todo me estaría permitido. Se necesitaría algo tan grande y general como un terremoto, una colisión planetaria, una guerra, para que la circunstancia se hiciera genuinamente objetiva, y le diera espacio a mi subjetividad para *tomar las riendas de la acción*.” (*El Congreso de literatura*, p. 54, subrayados míos)

¹² Cf. Lamborghini, Osvaldo: *Matinales*, en *Novelas y cuentos*, ed. cit., p. 113.

es el hecho de que *el salto a la Acción* que constituye el nudo del relato es el modo en que la literatura de Aira figura la adopción del impulso primigenio de las vanguardias. Porque ese pasaje hacia la Acción se realiza siempre bajo una forma novelesca, esto es, desde el punto de vista que instauro, de inmediato, la literatura: la *Aventura*, que puede atravesarlo todo como “la brochette de la acción” mientras “el Sueño sigue actuando, discreto y suave, como un pequeño motor de plumas” (cf. *El Sueño*, p. 151). Y porque esa velocidad creciente que desemboca en la Acción es siempre, en Aira, un pasaje a una Realidad transfigurada, ya, por la inmediata irrupción de la invención. “Al realismo del relato -dice Aira- lo precede la invención de la vida. Para que alguien pueda contar una aventura, antes tiene que haberla inventado, por ejemplo, viviéndola. Aquí hay una inclusión: dentro del realismo, la invención; dentro de lo que pasa, está la invención de lo que pasó” (*Copi*, p.16). Como lo dice Daniel Molina en una de las mejores definiciones del realismo airiano y a propósito de su relato más “vanguardista”: “En *Dante y Reina* ya no queda nada que no sea literatura, es decir, la pura realidad en estado bruto, surrealista, tal como la percibimos cotidianamente durante una millonésima de segundo, antes de hacer el infame esfuerzo por ‘ficcionalizarla’, por agregarle siglos de olvido al instante”¹³. Aquí se detiene nuestra tesis, a las puertas del singular realismo de César Aira, de una novedosa (o renovada) concepción del realismo que es sin duda uno de los rumbos -si no el rumbo- más interesante que abre en la narrativa argentina de fin de siglo y que exigirá su examen detenido: la vuelta al realismo¹⁴ como una variación -o como una continuación- de la vuelta al relato.

Mientras tanto, nuestra tesis ha querido demostrar que la literatura de Aira acomete la Acción bajo la forma de *la acción continua del relato*. Es lo que hemos llamado la vuelta al rela-

¹³ Cf. Molina, Daniel: “Zoo/ surrealismo” en *La Gandhi*, 1, 1997.

¹⁴ Toda la literatura de Aira podría ser leída, también, como una reinterpretación, como una transfiguración, del realismo y muy especialmente del realismo de Balzac, de su parábola y su vocación de totalidad. Las constantes referencias al novelista y a su gran teórico -Georg Lucács- son una de las vías para ingresar a la cuestión.

to como la figuración de un acto de supervivencia artística, acto que en Aira es siempre la maniobra magistral de un artista y que se pone en marcha mediante los mecanismos invisibles del continuo: los procedimientos genealógicos, las formas de llegar al final.

Y es esta acción, en la que se cifra una reactivación (vanguardista) del proceso mismo del arte (de la *acción artística*), la que, más que las obras y más allá de los ocasionales resultados, define a la literatura de Aira como un *gesto* y una *manifestación*. Como todo gesto vanguardista exige de una inmediata captación en el presente. Pero también, como todo gesto, reserva sus potencias de sentido para el Futuro. A través de sus *doppelganger* –sea “la niña César Aira” o, por ejemplo, el escritor-sabio loco César Aira de *El Congreso*-, Aira hace un culto –como lo hace Roussel con su libro-testamento, y también Duchamp con *La Caja Verde* y el *Gran Vidrio*- del *secreto* y la *clave* que atraviesan, mutando continuamente de formas, toda su obra.¹⁵ Dice el narrador de *El Congreso de Literatura*:

Mi Gran Obra es secreta, clandestina, y abarca toda mi vida, hasta en sus menores repliegues y en los aparentemente más banales. He disimulado hasta ahora mis propósitos bajo el disfraz tan acogedor de la literatura. (p. 30)

He aquí la vocación de anacronismo de la literatura de César Aira, la vocación de ilegibilidad que parece relanzarla, continuamente, hacia la lectura del Futuro. Si esto es así, desde nuestra perspectiva de tesisistas que es la de las exigencias de los estudios académicos, podría decirse que las dificultades que puede ofrecer para la interpretación la falta de distancia histórica se compensan con el creciente interés que suscita un objeto tan próximo y al mismo tiempo tan inquietante en la historia de la literatura argentina contemporánea.

¹⁵ *La Novia puesta al desnudo por sus Solteros*, aún es –dice Octavio Paz– una de las obras más herméticas de nuestro siglo y las notas de la *Caja Verde* funcionan como su clave: un folleto de instrucción pero también una clave incompleta que hay que reagrupar y descifrar. Cf. Paz, Octavio: *op. cit.*, p. 39. Para una lectura de *Cómo escribí algunos libros míos* como la extraña “llave” póstuma de la obra de Roussel, cf. Foucault, Michel: *op. cit.*, capítulo I.

Cronología de los textos de ficción (publicados) de César Aira

	Escrita	Publicada
·Las ovejas	1970	1984
·Moreira	31-12-1972	1975
·Ema, la cautiva	21-10-1978	1981
·La luz argentina	20-04-1980	1983
·Cecil Taylor (relato)	09-08-1981	1988
·El vestido rosa	09-02-1982	1984
·Canto castrato	08-07-1983	1984
·Una novela china	15-01-1984	1987
·El Bautismo	04-01-1987	1990
·Los Fantasmas	13-02-1987	1991
·La Liebre	03-08-1987	1991
·Embalse	06-12-1987	1992
·Cómo me hice monja	26-02-1989	1993
·La Prueba	27-05-1989	1992
·El Volante	17-12-1989	1992
·El Llanto	17-04-1990	1992
·Madre e Hijo (teatro)	16-03-1990	1993
·La Guerra de Gimnasios	06-05-1991	1993
·La Costurera y el viento	05-07-1991	1994
·Diario de la Hepatitis(diario)	Feb. 1992	1993
·Los Misterios de Rosario	09-01-1993	1994
·La Fuente	18-02-1993	1995
·El infinito	21-03-1993	1994
·La Serpiente	06-11-1993	1997
·La Abeja	02-05-1994	1996
·El Hornero (relato)	08-05-1994	1995
·Los dos payasos	24-05-1994	1995
·El Mensajero (teatro)	27-07-1994	1996
·La Mendiga	27-12-1994	1998
·El Sueño	24-04-1995	1998
·La Trompeta de mimbre	jun-ag1995	1998
·La Pobreza (relato)	19-11-1995	1996
·Un episodio en la vida del pintor viajero	24-11-1995	2000
·Dante y Reina	02-02-1996	1997
·El congreso de literatura	08-03-1996	1997
·Las Curas milagrosas del Dr. Aira	06-09-1996	1998
·Taxol	Nov-dic1996	1997
·El juego de los mundos	24-01-1998	2000
·Haikus	16-11-1998	1999

*Se especifican las obras de teatro, el diario, y los relatos publicados en revistas (no en forma de libros)

*Los espacios en blanco señalan los que establecimos como puntos de viraje en su obra narrativa.

BIBLIOGRAFÍA

I. FUENTES

I.1. FUENTES PRIMARIAS: OBRAS DE CÉSAR AIRA

FICCIONES:

Moreira. Bs.As.: Achával Sóló, 1975.

Ema, la cautiva. Bs. As.: Editorial de Belgrano, 1981.

La luz argentina. Bs.As.: CEDAL, 1983.

Canto castrato. Bs.As.: Javier Vergara, 1984.

El vestido rosa. Las ovejas. Bs.As.: Ada Korn editora, 1984.

Una novela china. Bs.As.: Javier Vergara Editor, 1987.

"Cecil Taylor". *Fin de Siglo*, N° 14, agosto, 1988.

Los fantasmas. Bs.As.: GEL, 1990.

La liebre. Bs.As.: Emecé, 1991.

El Bautismo. Bs.As.: GEL, 1991.

El llanto. Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.

Embalse. Bs.As., Emecé, 1992.

La prueba. Bs.As., GEL, 1992.

El volante. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992.

Cómo me hice monja. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993.

La guerra de los gimnasios. Bs.As., Emecé, 1993.

La costurera y el viento. Rosario, Beatriz Viterbo, 1994.

Los misterios de Rosario. Bs.As., Emecé, 1994.

La fuente. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1995.

Los dos payasos. Rosario, Beatriz Viterbo, 1995.

"El hornero". *La muela del juicio*, Año IX, N° 5, diciembre 1994-abril 1995.

El mensajero. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1996.

La abeja. Bs.As., Emecé, 1996.

"Pobreza". *La muela de juicio*, Año X, N° 6, postrimerías 1996.

Dante y Reina. Bs.As., Mate, 1997.

Taxol. Bs.As., Simurg, 1997.

La serpiente. Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.

El congreso de literatura. Caracas, Universidad de los Andes, 1997. (Bs.As., Tusquets, 1999).

Las curas milagrosas del Dr. Aira. Bs.As., Simurg, 1998.

La mendiga. Bs.As., Mondadori, 1998.

El sueño. Bs.As., Emecé, 1998.

La trompeta de mimbre. Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.

Haikus. Bs.As., Mate, 1999.

El juego de los mundos. La Plata, Ediciones El Broche, 2000.

Un episodio en la vida del pintor viajero. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2000.

ENSAYOS

"Zona peligrosa" en *El Porteño*, abril 1987.

"Prólogo" a Osvaldo Lamborghini: *Novelas y cuentos*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988.

"Esquema para una representación del *Fausto* de Goethe" en *La Papirología. Revista de Literatura*, N° 3, Abril 1988.

Nouvelles impressions du Petit Maroc. Saint-Nazaire, M.E.E.T., 1991.

Copi. Rosario, Beatriz Viterbo, 1991.

"El sultán" en *Paradoxa* N° 6, 1991.

"La prosopopeya". Mimeo.

"Exotismo" en *Boletín/3* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 1993.

"Ars narrativa". Mimeo. Leída en la Segunda Bienal de Literatura Mariano Picón Salas, Mérida, setiembre 1993.

"Arlt" en *Paradoxa* N° 7. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997.

"La juventud de Rubén Darío", leído en el V Congreso de Literatura Latinoamericana, La Pampa, noviembre 1993. Mimeo.

"La innovación" en *Boletín/4* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 1995.

"El último escritor" en *El Banquete*, N°1, octubre 1997.

"La nueva escritura" en *La Jornada Semanal*, 12 de abril 1988. Segunda publicación: *Boletín/8* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, octubre 2000.

Alejandra Pizarnik. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998.

"La cifra". Conferencia leída en *Homenaje a Jorge Luis Borges* en *Alianza Francesa Buenos Aires*, octubre 1999. En prensa.

"Kafka, Duchamp" en *Tigre 10*, Université Stendhal, 1999.

ARTÍCULOS Y RESEÑAS

"Novela argentina: nada más que una idea", en *Vigencia*, N° 51, agosto 1981.

"Abril es un mes razonablemente cruel" en *Creación* N° 1, junio 1986.

"Hechizo y memoria de una ausente" en *Creación* N° 1, junio 1986.

- “Los simulacros literarios del boom” en *Creación* N° 2, julio 1986.
- “Nostalgias de un polaco en el exilio” en *Creación* N°3, agosto-setiembre 1986.
- “Anatomía del best-seller” en *Creación* N° 3, agosto-setiembre 1986.
- “El discurso del postmodernismo” en *Creación* N° 4, octubre 1986.
- “Sobre algunas novelas póstumas” en *Creación* N° 5, noviembre-diciembre 1986.
- “La mesa de luz”, *Babel* N°11, abril 1987.
- “De la violencia, la traducción y la inversión”, en *Fin de Siglo*, Año1,N° 1, julio 1987.
- “Un escritor grande. Un mundo horrible” en *Fin de siglo*, N° 9, marzo 1988.
- “Una máquina de guerra contra la pena”, en *Babel*, No.12, octubre 1989.
- “¿La literatura mala como única salida” en *Ambito Financiero*, 1° de agosto 1990.
- “Un barroco de nuestro tiempo” en *Babel*, Año II, N° 15, marzo 1990.
- “El test. Una defensa de Emeterio Cerro” en *Babel*, Año III, N° 18, agosto 1990.

ENTREVISTAS

- BIZZIO, Sergio: “Dosis diaria de Aira”. *Clarín*, agosto de 1984.
- CASTRO, Alberto: “Yo nunca usaría la literatura para pasar por una buena persona”. *Pie de página*, N° 1, primavera 1982.
- DALMARONI, Miguel y Esteban LÓPEZ BRUSA: “La novela tiene que ser una marea de amor”. *La muela de juicio*, Año VII, N° 3, mediados de 1992.
- DORIO, Jorge: “César Aira: la literatura está fuera de la lengua, de lo humano”. *Tiempo argentino*, 8 de mayo 1983.
- MOLINA, Daniel: “El punto de un escritor”. *Clarín*, 29 de marzo 1993.
- POMENARIEK, Hinde: “Todo escritor inventa su idioma”. *Clarín*, 27 de junio 1991.
- SAAVEDRA, Guillermo: “En el reino de las intenciones fallidas” en *La curiosidad impertinente*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993.
- SÁNCHEZ, Matilde “El arte de ser frívolo”. *Clarín*, 7 de enero 1988.
- SPERANZA, Graciela: “Todos quisimos ser Rimbaud y no lo fuimos”. *Clarín*, 17 de junio 1993.
- SPERLING, Diana: “Sólo aspiro a una gloria de bolsillo”. *Clarín*, 11 de octubre 1984.
- VELÁZQUEZ EBRA, Patricia: “César Aira: soy un escritor circunstancial”. *El Universal*, 1996.

I. 2. FUENTES SECUNDARIAS: TEXTOS DE OTROS AUTORES

- ARLT, Roberto: *Los siete locos-Los lanzallamas, El amor brujo, El jorobadito, El criador de gorilas. Obra completa. Tomo I*, Bs.As., Carlos Lohlé, 1981.
- . *La isla desierta, Africa, Prueba de amor. Obra completa. Tomo II*, Bs.As., Carlos Lohlé, 1981.
- BORGES, Jorge Luis: *Obras completas*, Bs.As., Emecé, 1974.
- CARROLL, Lewis: *Alicia en el país de las maravillas*. Barcelona: Plaza y Janés, 1995.
- COLLINS, Wilkie: *La piedra lunar*. Bs.As., Hyspamérica, 1985.
- COPI: *La vida es un tango*, Barcelona, Anagrama, 1981.
- . *La internacional argentina*, Barcelona, Anagrama, 1989
- CHATEAUBRIAND, R.: *Atala. René. El último abencerraje*. México: Ed. Porrúa, 1967.
- DARWIN, Charles: *Diario del Viaje de un naturalista alrededor del mundo*, Bs.As.: El Elefante Blanco, 1998.
- EBELOT, Alfredo: *Recuerdos y relatos de la guerra de fronteras*, Bs.As.: Ed. Plus Ultra, 1968,
- GUEBEL, Daniel: *La perla del emperador*. Bs.As., Emecé, 1990.
- GOMBROWICZ, Witold: *Ferdydurke*, Bs. As., Sudamericana, 1983.
- . *Diario argentino*. Bs.As., Sudamericana, 1968.
- GUTIÉRREZ, Eduardo: *Juan Moreira*, Bs. AS, CEDAL, 1980.
- . *Hormiga Negra*, Bs.As., Ed. El Boyero, 1950.
- HUDSON, William *La tierra purpúrea*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1928.
- . *El naturalista en el Plata*. Bs. As.: El Elefante Blanco, 1997.
- . *Días de ocio en la Patagonia*. Bs.As.: El Elefante Blanco, 1997.
- HUYSMANS, Joris-Karl: *Al revés*, Bs.As., Fausto, 1977.
- LAISECA, Alberto: *La hija de Kheops*. Bs.As., Emecé, 1989.
- . *Los Sorias*. Bs. As.: Simurg, 1998.
- LAMBORGHINI, Osvaldo: *Novelas y cuentos*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988.
- MANSILLA, Lucio V.: *Una excursión a los indios ranqueles*. Bs. As., CEDAL,
- PIGLIA, Ricardo: *Homenaje a Roberto Arlt en Nombre falso*. Bs.As., Siglo XXI, 1975.
- . *Respiración artificial*. Bs.As., Pomaire, 1980.
- . *La ciudad ausente*. Bs.As., Sudamericana, 1992.
- PUIG, Manuel: *Boquitas pintadas*. Bs. As.: Sudamericana, 1974.
- ROUSSEL, Raymond: *Impresiones de Africa*. Bs. As., Ediciones de la Flor
- . *Cómo escribí algunos libros míos*. Barcelona, Tusquets, 1973.
- SAER, Juan José: *Nadie, nada, nunca*. México, Siglo XXI, 1980.
- . *El río sin orillas*. Bs.As., Alianza Singular, 1991.
- . *La Pesquisa*. Bs. As., Seix Barral, 1994.
- . *Las Nubes*. Bs. As.: Seix Barral, 1997.

II. BIBLIOGRAFIA CITADA

II. 1. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA SOBRE CÉSAR AIRA:

ARTÍCULOS CRÍTICOS

- ASTUTTI, Adriana: "Un niño en la biblioteca nacional" en *Revista de Letras*, Nº 5, Universidad Nacional de Rosario, 1996.
- CATELLI, Nora: "Los gestos de la posmodernidad" en *Punto de Vista*, Año VII, Nº 22, diciembre 1984, p.37.
- CÉDOLA, Estela: "Captives et transfuges dans la littérature argentine de frontière" en Antonio Gómez-Moriana et Danièle Trottier (eds): *L'indien, instance discursive. Actes du Colloque de Montréal*, 1991. Les Editions Balzac, Québec, 1993.
- CONTRERAS, Sandra: "El artesano de la fragilidad" en Roland Spiller (ed.): *La novela argentina de los años 80, Lateinamerika-Studien 29*, Verlag Frankfurt, 1991.
- DASZUK, Silvana: "Frontera, héroe y diferencia: recorridos por la pampa" en Domínguez, Nora y Carmen Perilli: *Fábulas del género*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.
- FILER, Malva: "César Aira y su apócrifa historia de los caciques Curá", en *Actas del VII Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Universidad Nacional de Tucumán, 1993.
- DOMÍNGUEZ, Nora: "De dónde vienen los niños. Las aventuras maternas de César Aira" en *Las representaciones literarias de la maternidad en la literatura argentina*. Mimeo, Tesis Doctoral.
- ECHAVARREN, Roberto: "El ángel fuera de la iglesia" en *Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto*. Bs. As., Editorial Colihue, 1998.
- ESTRIN, Laura: *César Aira. El realismo y sus extremos*. Bs. As., Ediciones del Valle, 1999.
- FERNÁNDEZ, Nancy: *Narraciones viajeras. César Aira y Juan José Saer*. Bs. As., Editorial Biblos, 2000.
- GARRAMUÑO, Florencia: *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- GIORDANO, Alberto: "Digresiones sobre el amor" en *Paradoxa 4/5*, Rosario, 1990.
- GRAMUGLIO, María Teresa: "Increíbles aventuras de una nieta de la cautiva", en *Punto de Vista*, Año V, Nº 14, marzo-julio 1982, pp. 27-28.
- KOHAN, Martín: "Nación y modernización en la Argentina: todo lo sólido se desvanece en el aire" Dubatti, Jorge (comp): *Poéticas argentinas del siglo XX*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1998.
- ."Al otro lado de los Andes. La identidad argentina y la otredad chilena", en *Tramas*, Nº 6, Vol.II, 1997.
- LINK, Daniel: *La chancha con cadenas. Doce ensayos de literatura argentina*. Bs. As., Ediciones del Eclipse, 1994.

- PANESI, Jorge: "Los nuevos monstruos" en *Los inroquptibles*, Año 4, N° 35, julio 1999.
- MONTALDO, Graciela: "La invención del artificio. La aventura de la historia" en Roland Spiller (ed.): *La novela argentina de los años 80*, R. Spiller (ed.), *Lateinamerika-Studien 29*, Verlag Frankfurt, 1991.
- .*De pronto, el campo*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1994.
- . "Borges, Aira y la literatura para multitudes" en *Boletín/6* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, UNR, octubre 1998.
- SÁNCHEZ, Matilde: "Los atributos del fantasma" en *Narrativa argentina. Noveno Encuentro de Escritores Dr. Roberto Noble*, Cuaderno N° 11, Bs.As., Fundación Noble, 1996.

RESEÑAS (se consignan sólo las citadas en la tesis)

- BARCIA, Pedro Luis: "De la ensoñación al desenfreno", en *La Nación*, 14 de junio 1992.
- CELLA, Susana: "De Patagonia a París", *Primer Plano*, julio 1994.
- DELGADO, Josefina: "Bajo el signo de la liebre" en *Primer Plano*, 25 de agosto 1981.
- . "Los juegos del viaje" en *Primer Plano*, 9 de febrero 1992.
- FRESSARD, Jacques: "Fable, poésie et humour" en *La quinzaine littéraire*, junio 1988.
- GANDOLFO, Elvio: "El humor no es más fuerte" en *Primer Plano*, 1994.
- . "Cómo pegarle a una mujer" en *Radar Libros*, 1996.
- KOHAN, Martín: "Novelitas y novelas" en *Primer Plano*, 14 de noviembre 1993.
- KUPCHICK, Christian: "Payasadas" en *Primer Plano*, 10 de diciembre 1995.
- MAYER, Marcos: "A toda velocidad", en *Primer Plano* 8 de agosto 1993.
- MOLINA, Daniel: "Zoo / surrealismo". *La Gandhi*, 1, 1997.
- PIACENTINO, Giuseppe: "Una barbarie dorada" en *Il Giornale*, 17 de noviembre 1991.
- PUCCINI, Darío: "La frontiera inventata" en *Il Messaggero*, 19 de noviembre 1991.
- SAAVEDRA, Guillermo: "Los pequeños desastres" en *Clarín* 3 de setiembre 1992.
- SÁNCHEZ, Matilde: "Liebres, ranqueles y un regreso a los orígenes" en *Clarín*, 12 de setiembre 1991.
- VILARIÑO, Laura: "Gimnasios al ataque" en *Clarín*, 26 de agosto 1993.
- WAGNER, Jean-Didier: "Erma en terra incognita" en *Libération*, 4 de agosto 1994.
- ZAND, Nicole: *Zakouski*, en *Le Monde*, 2 de setiembre 1988.

II. 2. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA Y TEÓRICA GENERAL CITADA

- ADORNO, Theodor W.: *Televisión y cultura de masas*. Córdoba: Eudecor, 1966.
- . *Mínima Moralía*. Caracas: Monte Avila, 1975.
- . *Teoría Estética*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1983.
- AGAMBEN, Giorgio: "Los fantasmas de Eros. Un ensayo sobre la melancolía". *Vuelta Sudamericana*, N° 16, noviembre 1987.
- . "L'origine et l'oubli. Parole du Mythe et Parole de la Littérature" en *Image et Mémoire*. Dijon: Editions Hoëbeke, 1998.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María: *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- AMAR SANCHEZ, A.M.; STERN, M. Y ZUBIETA, A.M.: "La narrativa entre 1960 y 1970. Saer, Puig y las últimas promociones" en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Bs.As.: CEDAL, 1981, Tomo V.
- AMICOLA, José: "Manuel Puig y la narración infinita" en Jitrik, Noé: *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo 11, Bs.As.: Emecé, 2000.
- AMOSSY, Ruth: *Les idées reçues. Sociologie du stéréotype*. Paris: Nathan, 1991.
- AMOSSY, Ruth Y Elisheva ROSEN: *Les discours du cliché*. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982.
- ANDERSON, Benedict: *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ANDERSON, Perry: *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- ARISTÓTELES: *Retórica*. Madrid: Ed. Gredos
- ASTUTTI, Adriana: "Juan Carlos Onetti: Semblanza de un escritor rioplatense". Spiller, Roland (ed.): *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio. Lateinamerika-Studien* 36, Universität Erlangen-Nürnberg, 1995.
- . "Lamborghini, Osvaldo: Yo soy la morocha, el marne y el cachafaz". *Boletín/5* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, U.N.R., octubre 1996.
- . "Mientras yo agoniza: Osvaldo Lamborghini". *Boletín/6* del del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, U.N.R., octubre 1998.
- AUGÉ, Marc: *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- BACZKO, Bronislaw: *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Bs.As.: Nueva Visión, 1991.
- BACHELARD, Gaston: *Lautréamont*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- BAHR, Hermann: *Expresionismo*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Tecnicos, 1998.
- BARTHES, Roland: *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*. Barcelona: Ediciones Buenos

- Aires, 1982.
- .*Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI, 1982.
- .*El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI, 1983.
- .*Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1986.
- .*El susurro del lenguaje*. Bs. As: Paidós, 1987.
- BARTHES, Roland; GREIMAS, A. J. Y OTROS: *Análisis estructural del relato*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.
- BENJAMIN, Walter: "La tarea del traductor". *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Sur, 1967.
- . "El narrador". *Sobre el problema de la filosofía futura*. Barcelona, Planeta, 1986.
- . "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Discursos interrumpidos I*. Bs. As: Taurus, 1989.
- BERGSON, Henri: *Las dos fuentes de la moral y la religión*. Bs.As.: Sudamericana, 1946.
- BHABHA, Homi: *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1991.
- BLANCHOT, Maurice: *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Avila, 1969.
- .*El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Avila, 1974.
- .*La risa de los dioses*. Madrid: Taurus, 1976.
- .*Falsos pasos*. Valencia: Pre-Textos, 1977.
- .*El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992.
- BORGES, Jorge Luis: *El tamaño de mi esperanza*, Bs.As., Seix Barral, 1993.
- . *Textos cautivos*, Bs.As., Tusquets, 1986.
- . "Prólogo" a Collins, Wilkie: *La piedra lunar* (infra)
- BROCH, Hermann: "El estilo de la edad mítica. Introducción a *La Iliada* de Rachel Bepaloff". *Eco* n°133-134, Mayo-junio 1971.
- BROOKS, Peter: *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven/ London: Yale University Press, 1976.
- BRUNORI, Vittorio: *Sueños y mitos de la literatura de masas*. Barcelona: G.Gili, 1980.
- BURGER, Peter: *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Eds. Península, 1987.
- BURKE, Peter: "El descubrimiento de la cultura popular" en Samuel, Raphael (ed.): *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica, 1984.
- BUTLER, Judith "Problemas de los géneros, teoría feminista y discurso psicoanalítico" en Nicholson, Linda J. (comp.): *Feminismo / posmodernismo*. Buenos Aires: Feminaria, 1992.
- CAILLOIS, Roger: *Acercamientos a lo imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- CALINESCU, Mateir: *Las cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos, 1991.
- CALABRESE, Omar: *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1994.
- CAPARRÓS, Martín: "Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de

- abril", en *Babel*, Año II, Nº 10, julio 1989.
- CAPDEVILA, Analía: "Para una lectura política de la traición de Astier". *Boletín/3*, del *Grupo de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, setiembre 1993.
- . "Una polémica olvidada (Borges contra Caillois sobre el policial)". *Boletín/4* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Abril 1995.
- CAWELTI, John: *Adventure, Mystery, and Romance*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1977.
- CLIFFORD, James: *The Predicament of Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
- CONTORNO. Nº2, mayo 1954. Número dedicado a Roberto Arlt.
- CONTRERAS, Sandra: "De la representación a la imagen. A propósito de *Las Hijas de Hegel* y *La causa justa* de Osvaldo Lamborghini". *Tramas. Para leer la literatura argentina*, Vol. V, Nº 10, 1999.
- COROMINAS, Joan: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1961.
- CHITARRONI, Luis: "Continuidad de las partes, relato de los límites". Jitrik, Noé: *Historia Crítica de la literatura argentina*. Tomo 11. Bs.As.: Emecé, 2000.
- DALMARONI, Miguel y Margarita MERBILHAÁ: "Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción" en Jitrik, Noé: *Historia Crítica de la literatura argentina*. Tomo 11. Bs.As.: Emecé., 2000.
- DALLENBACH, Lucien: *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991.
- DAMASO MARTINEZ, Carlos: "Las formas de la diáspora". *Punto de Vista*, Año VI, Nº 18, agosto 1983.
- DANTO, Arthur: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999.
- DARWIN, Charles: *El origen de las especies*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1983.
- DE CERTEAU, Michel: *La Culture au pluriel*. París: UGE, 1974.
- . "Montaigne's *Of Cannibals*" en *Heterologies. Discourse on the Other*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- . "Etnografía: la oralidad o el espacio del otro: Jean de Léry" en *La escritura de la historia*. México: UNAM, 1995.
- DE MELLO E SOUZA, Gilda: "El tapí y el laúd" en De Andrade, Mario: *Macunaíma*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979.
- DE MICELLI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Córdoba: Editorial Universitaria, 1968
- DELEUZE, Gilles: *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 1971.
- . *Spinoza y el problema de la expresión*. Barcelona: Muchnik Editores, 1975.
- . *Diferencia y repetición*. Barcelona: Ed. Júcar, 1988.
- . *Lógica del Sentido*. Bs.As.: Paidós, 1989.
- . *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Bs.As.: Paidós, 1989.

- DELEUZE, Gilles y Claire PARNET: *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos, 1980.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI: *Kafka. Por una literatura menor*. México, Ediciones Era, 1978.
- .*Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 1988.
- .*¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- DELGADO, Verónica: "Babel. Revista de libros en los 80. Una relectura". *Orbis Tertius*, Año I, Nº 2/3, 1996.
- DERRIDA, Jacques: "La ley del género", traducción de Ariel Schettini, mimeo. Texto original: "La loi du genre" en *Glyph*, 7, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980.
- . "Políticas del nombre propio". *La filosofía como institución*, Barcelona, Juan Granica Ediciones, 1984.
- .*Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa, 1989.
- DRUCAROFF, Elsa: "Los hijos de Osvaldo Lamborghini". Jitrik, Noé: *Atípicos en la literatura latinoamericana*. Bs.As.: Universidad de Buenos Aires, 1996.
- ECO, Umberto: *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen, 1984.
- .*El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*. Barcelona: Lumen, 1995.
- ELIOT, T.S.: "Wilkie Collins y Dickens" en *Los poetas metafísicos*. Bs.As.: Emecé, 1948.
- FREUD, Sigmund: "La novela familiar de los neuróticos". *Obras completas*, Volumen IX. Traducción de José Etcheverry. Bs. As., Amorrortu Editores, 1993.
- . "Duelo y melancolía" en *Obras Completas*, Volumen II. Traducción de Luis López Ballesteros. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973.
- FOSTER, Hal (comp.): *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1986.
- FOUCAULT, Michel: *Raymond Roussel*. Bs.As.: Siglo XXI, 1973.
- FRYE, Northrop: *La escritura profana*. Caracas: Monte Avila, 1982.
- GEERTZ, Clifford: *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós, 1989.
- GENETTE, Gérard: "Géneros, 'tipos', modos" en Garrido Gallardo, Miguel A. -comp.-: *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988.
- GUEBEL, Daniel: "Los sesenta". *Vuelta* 8, marzo 1987. Número dedicado a Literatura argentina actual: un panorama.
- . "Perlas en el espejo de los mares". *Babel*, año III, Nº18, agosto 1990.
- GIORDANO, Alberto: *Modos del ensayo. J.L.Borges-O.Masotta*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1991.
- .*La experiencia narrativa. F.Hernández, J.J.Saer, M.Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992.
- . "El infierno tan temido". *Paradoxa* Nº7, Rosario, 1993.
- .*La invención de una literatura menor. Micropolíticas literarias y conflictos culturales*, Tesis de Doctorado, UBA, 1999. Mimeo.
- GRAMUGLIO, María Teresa: "Tres novelas argentinas". *Punto de Vista*, Año IV, Nº 13, noviembre 1981.

- ."El lugar de Saer" en *Juan José Saer por Juan José Saer*. Bs.As.: Ed. Celtia, 1986.
- ."Estética y política". *Punto de Vista*, Año IX, N° 26, abril 1986.
- ."La construcción de la imagen" en *Revista de Lengua y Literatura* N°4, Universidad Nacional del Comahue, Noviembre 1988.
- ."Genealogía de lo nuevo" en Roland Spiller (ed.): *La novela argentina de los años 80*, R. Spiller (ed.), *Lateinamerika-Studien* 29, Verlag Frankfurt, 1991. También en *Punto de Vista*, Año XIII, N° 39, diciembre 1990.
- GRAMUGLIO, María Teresa; Martín PRIETO, Matilde SÁNCHEZ y Beatriz SARLO: "Literatura, mercado y crítica. Un debate". *Punto de Vista*, Año XXIII, N° 66, abril 2000.
- GREENBERG, Clement: *The Notion of Post-Modern*. Sydney: Bloxham and Chambers, 1980.
- GUILLORY, John: "Canon" en Lentricchia, Frank: *Critical Therms for Literary Study*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1990.
- GRAMSCI, Antonio: *Cultura y literatura*. Barcelona: Ed. Península, 1972.
- GRÜNER, Eduardo: "La Argentina como pentimento" en "Suplemento: Del exilio" en *Sitio* N° 3, 1983.
- GUPTA, Akhil and James FERGUSON: "Beyond "Culture": space, identity and the politics of difference". *Cultural anthropology*, vol. 7, n.1, february 1992.
- HABERMAS, Jürgen: "La modernidad: un proyecto inconcluso" en Foster, Hal (ed.): *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1986. [originalmente: "Modernidad vs. Posmodernidad" en *New German Critique*, N° 22, invierno 1981]
- HALL, Stuart: "The local and the global: Globalization and Ethnicity" en McClintock, Anne, Aamir Mufti and Ella Shohat (eds): *Dangerous Liaisons. Gender, Nation and Postcolonial Perspectives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- HERSCHBERG-PIERROT, Anne: "Problematicues du cliché". *Poétique* N° 43, setiembre 1980.
- HENTSCH, Thierry: *L'Orient Imaginaire*. Paris: Les Editions de Minuit, 1988.
- HUTCHEON, Linda: *A poetics of postmodernism*. London: Routledge, 1995.
- ."The politics of postmodernism". London/New York: Routledge, 1993.
- HUYSEN, Andreas: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1986.
- JAKOBSON, Roman; TINIANOV y OTROS: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Antología preparada y presentada por T. Todorov*. México: Siglo XXI, 1970.
- JAMESON, Fredric: *Ensayos sobre el postmodernismo*. Bs.As.: Imago Mundi, 1991.
- ."Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico". Madrid: Visor, 1989.
- JANKELEVITCH, Vladimir: *La ironía*. Madrid: Taurus, 1982.
- JINKIS, Jorge: "La Argentina tango-canción" en "Suplemento: Del exilio". *Sitio* N°3, 1983.
- JITRIK, Noé: "Entre el corte y la continuidad. Hacia una escritura crítica (sobre *El limonero real*)" en

- Revista Iberoamericana*, nº 102-103, 1978.
- ."Canónica, regulatoria y transgresiva" en Cella, Susana (comp.): *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Bs.As.: Losada, 1998.
- KAPLAN, Caren: *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*. Durnham and London: Duke University Press, 1996.
- KERMODE, Frank: *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa, 1983.
- LAFON, Michel: "Le foyer des fictions". *Co-textes* N° 38, Institut de Sociocritique de Montpellier, avril 2001.
- LAUSBERG, Heinrich: *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos, 1967. Tres Tomos.
- LEJEUNE, Philippe: *Le Pacte autobiographique*. Paris: Du Seuil, 1975.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Tristes trópicos*. Bs. As.: Eudeba, 1970.
- ."La estructura de los mitos" en *Antropología estructural*. Bs. As.: Eudeba, 1984.
- LIBERTELLA, Héctor: *Las sagradas escrituras*. Bs.As.: Sudamericana, 1993.
- LITERAL 1* (nov. 1973), *2/3* (dic. 1974), *4/5* (nov. 77). Bs. As., Ediciones Noé.
- LODGE, David: *El arte de la ficción*. Barcelona: Península, 1998.
- LUDMER, Josefina: "Literatura experimental". *Clarín*, 25 de octubre 1973.
- ."Una nota sobre la política deseante de los 60" en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Bs.As.: Ed. Sudamericana, 1988.
- ."El cuerpo del delito. Un manual". Bs. As.: Perfil, 1999.
- LYOTARD, Jean-François: *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1984.
- MACHEREY, Pierre: "Borges y el relato ficticio" en AA.VV.: *J. L. Borges*. Bs. As.: Editorial Freeland, 1978.
- MARTINI, Juan; Alan PAULS; Beatriz SARLO; Héctor TIZÓN: "Experiencia y lenguaje. I". *Punto de Vista*, Año XVIII, N° 51, abril 1995.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús: *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: G.Gili, 1993.
- MASOTTA, Oscar: *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Bs. As.: CEDAL, 1982.
- MILNER, Max: *La fantasmagoría*, México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- MONTALDO, Graciela: *El limonero real*. Bs.As.: Hachette, 1986.
- ."El otro cambio, los que se fueron". *Punto de Vista*, Año VIII, N° 23, abril 1985.
- PANESI, Jorge: "Las voces del delirio". *Primer Plano, Página/12*, 14 de junio de 1992.
- ."Borges nacionalista". *Paradoxa/7*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993.
- PATÍÑO, Roxana: *Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1983-1987)*. Cuadernos de Recienvenido 4. San Pablo: Universidad de San Pablo, 1997.
- PAULHAN, Jean: *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les lettres*, Paris, Gallimard, 1990.
- PAULS, Alan: *La traición de Rita Hayworth*. Bs.As.: Hachette, 1986.

- .“La primera novela realista sobre el azar”. *Babel*, Año I, N° 4, setiembre 1988.
- .“Narrar, viajar, olvidar”. *Babel*, Año III, N°18, agosto 1990
- PAULS, Alan y Alfredo RUBIONE: "El lugar del artista" (entrevista a Osvaldo Lamborghini) en *Lecturas críticas*, N° I, 1980.
- PAVIS, Patrice: *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós, 1984.
- PAZ, Octavio: *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. México: Ediciones Era, 1973.
- PLEBE, Armando: *Qué es el expresionismo*, Madrid, Doncel, 1971.
- PIERROT, Jean: *L'imaginaire décadent (1880-1900)*. París: Publications de l'Université de Rouen, 1977.
- PIGLIA, Ricardo: "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria" en *Los libros*, N°29, marzo-abril 1973.
- . Prólogo a Gusmán, Luis: *El frasquito*, Bs. As.: Ediciones Noé, 1973
- .“La ficción del dinero" en *Hispanamérica*, Año 3, N°7, 1974.
- .*Crítica y ficción*. Universidad Nacional del Litoral, 1986.
- .“Ficción y política en la literatura argentina” en *Hispanamérica*, N° 52, 1987.
- .“¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz” en *Espacios*, N°6, octubre-noviembre 1987.
- .“La ficción paranoica” en *Clarín. Cultura y Nación*, 10 octubre 1991.
- .“Manuel Puig y la magia del relato” en *La Argentina en pedazos*. Bs.As., Ediciones de La Urraca, 1993.
- .“La civilización Laiseca”, prólogo a Alberto Laiseca: *Los sorias*. Bs.As.: Simurg, 1998.
- .*Formas breves*. Bs.As.: Temas Grupo Editorial, 1999.
- PIGLIA, Ricardo; Luis GUSMAN y OTROS: "Mesa redonda sobre cultura nacional”, *Tiempo argentino*, Suplemento dominical, 24 de abril 1983.
- PIGLIA, Ricardo y Juan José SAER: *Diálogos*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1995.
- PRIETO, Adolfo: *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina. 1820-1850*. Bs.As.: Sudamericana, 1996.
- RAMA, Angel: "La narrativa en el conflicto de las culturas" en ALAIN ROUQUIÉ (COMP.): *Argentina, hoy*. Bs.As.: Siglo XXI, 1982.
- RIFFATERRE, Michel: *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- REST, Jaime: "Prólogo" a Huysmans, Joris-Karl: *Al revés*, Bs.As., Fausto, 1977.
- ROBERT, Marthe: *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid: Taurus, 1973.
- ROSA, Nicolás: "Borges o la ficción laberíntica". Lafforge, Jorge (comp.): *Nueva narrativa latinoamericana II*. Bs. As.: Paidós, 1972.
- .*El arte del olvido*. Bs.As.: Puntosur, 1990.
- .“El paisano ensimismado” en Jitrik, Noé (comp.): *Atípicos*. Bs. As.: Universidad de Buenos Aires, 1996.

- ."La ilusión cómica". *Revista de Letras*, N° 5, UNR, 1997.
- .*Usos de la literatura*. Valencia: Universitat de Valencia, Tirant le blanch libros, 1999.
- SAAVEDRA, Guillermo: *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos contemporáneos*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.
- SAER, Juan José: "Razones" en *Juan José Saer por Juan José Saer*, Bs.As., Ed. Celtia, 1986.
- .*El concepto de ficción*. Bs.As., Ariel, 1997.
- .*La narración-objeto*. Bs.As., Seix Barral, 1999.
- SAID, Edward: *Orientalism*. N.York: Vintage Books, 1979.
- .*Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós, 1996.
- ."Recuerdo del invierno". *Punto de Vista*, N°22, diciembre 1984.
- SARLO, Beatriz: "Narrar la percepción" en *Punto de Vista*, Año III, N°10, 1980.
- ."Literatura y política". *Punto de Vista*, Año VI, N° 19, diciembre 1983.
- ."Intelectuales: escisión o mimesis". *Punto de Vista*, Año VII, N°25, diciembre 1985.
- ."Una mirada política. Defensa del partidismo en el arte". *Punto de Vista*, Año IX, N°27, Agosto 1986.
- ."Política, ideología y figuración literaria" en A.A.V.V.: *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Bs.As.: Alianza Editorial, 1987.
- ."Entre el folletín y la vanguardia." *Clarín. Cultura y Nación*, 2 de agosto 1988.
- ."¿Arcaicos o marginales? Situación de los intelectuales en el fin de siglo". *Punto de vista*, Año XVI, N° 47, diciembre 1993.
- .*Borges: un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Ariel, 1995.
- .*Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Bs. As., Ariel 1994.
- SAZBÓN, José: "La reflexión literaria". *Punto de Vista*, Año IV, N°11, marzo-junio 1981.
- SCHMUCLER, Héctor: "Los silencios significativos", en *Los libros* 4, 1969.
- SEGALÉN, Victor: *Ensayo sobre el exotismo*. México: FCE, 1991.
- SERRES, Michel: *Atlas*. Madrid: Cátedra, 1995.
- SIMMEL, Georg: *Sobre la aventura*. Barcelona: Península, 1988.
- SONTAG, Susan: *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- SPERANZA, Graciela: *Manuel Puig. Después de la literatura*. Bs. As., Grupo Editorial Norma, 2000.
- SPILLER, Roland (Ed.): *La novela argentina de los años 80*, R. Spiller (ed.), *Lateinamerika-Studien* 29. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1991.
- STEIMBERG, Oscar: *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel, 1998.
- STEINER, George: *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Barcelona: Barral Editores, 1972.
- STERN, Mirta: "Juan José Saer: construcción y teoría de la ficción narrativa". *Hispanamérica*, Año XIII, n°

37, 1984.

TERÁN, Oscar: *Nuestros años sesentas*. Bs.As.: Puntosur, 1991.

TODOROV, Tzvetan: *Nosotros y los otros*. México: Siglo XXI, 1991.

. "El origen de los géneros" en Garrido Gallardo, Miguel A. -comp.-: *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988.

VATTIMO, Gianni: *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa, 1997.

WEINRICH, H.: "Structures narratives du mythe". *Poétique* N° 1, 1970.

WHITE, Hayden: "The forms of wildness: archaeology of an idea" y "The Noble Savage Theme as fetish". *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.

WILLIAMS, Raymond: *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1980

. *La política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Bs. As.: Manantial, 1997.

WOODCOCK, Alexander y Monte DAVIS: *Teoría de las catástrofes*. Madrid: Cátedra, 1994.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas