Orbis Tertius, 2010, XV (16)

Aira

por Nancy Fernández
(Universidad Nacional de Mar del Plata - CONICET)

RESUMEN
El presente trabajo intenta pensar la poética de César Aira sobre algunos núcleos básicos. Para este objetivo, buscamos los ejemplos de algunas novelas que pongan de manifiesto el carácter experimental de su escritura en relación a la literatura argentina. Asimismo, tratamos de analizar la literatura en sintonía con las operaciones culturales (del escritor) y el contexto cultural (y político) en el cual se inscribe su sistema de enunciación.

Palabras clave: César Aira - escritura - poética - experimentación

ABSTRACT
The present work attempts to explore César Aira's poetics by focusing on certain core aspects. For this purpose, we will explore examples in some novels that manifest the experimental character of his writing in relation with Argentinian literature. We also aim to analyze his literature in its connection with (the author's) cultural operations and the cultural (and political) context in which his system of enunciation is inscribed.

Keywords: César Aira - writing - poetics - experimentation

La máquina de la acción

Todo gran escritor persiste en aquellos rastros que dejan reconocer el sello de su obra. Desde esta perspectiva, la poética de Aira no es una excepción; allí donde su narrativa se construye con la repetición de ciertos rasgos, el sentido de la creación marca sus propias pautas de diferencia y singularidad. Creo que a partir de aquí el impulso experimental y "vanguardista" de lo nuevo, ingresa en una dimensión auténtica sin excluir por ello la paradójica relación con el pasado y con la historia. Decía entonces, en los textos de Aira hay motivos (viajes y merodeos), atmósferas (retratos familiares sin terminar, delineados a veces, en la ficción incierta de los hechos) y, sobre todo, la construcción de una figura: el narrador (que también opina, suspende, sentencia y auspicia), base y sostén de la prosa. Esto último es ni más ni menos que el principio que articula las operaciones que podemos designar como claves, a saber, la repetición y el desplazamiento.[1] Debatiéndose con arrogancia *airada* entre la institución (el pasado literario, el presente y su circuito de legitimación) y el mercado (su política de publicación, su recepción reflejada en las ventas, su imposición en los medios masivos), la literatura de Aira no deja de formular un lugar para la Historia, porque "no hay lenguaje escrito sin ostentación", en tanto señal de algo que va más allá del cerco de su contenido y que se vuelve, a su vez, hacia los límites que la constituyen en su única identidad. Como tal, los signos de una experimentación con la materia, postulan los ritos de una lengua, un estilo o una expresión. Pero si lengua y estilo

[1] En la poética de Aira, motivos como el viaje y el movimiento (con su anverso de inmovilidad) no son solo tópicos sino el principio mismo del *work in progress* en tanto búsqueda de la forma. Los motivos constituyen la base de la repetición y desplazamiento en tanto operaciones de escritura que atañen a la estética, a la ideología (del arte, de la historia, la lengua y la cultura) y a la lógica del sentido. Esto último implica aquellas relaciones con el espacio y el tiempo lo cual incide, en última instancia, sobre una subjetividad figurada en la imagen de autor, en el narrador y hasta en ciertos personajes. Para un pensamiento filosófico que ayude a comprender en la escritura de Aira el funcionamiento de términos y problemas en relación al sentido, la lógica, la representación y el sujeto, sugiero Gilles Deleuze 1988, 1989a, 1989b y Gilles Deleuze y Félix Guattari, 1997.

son parte de una realidad formal, la escritura es esa otra instancia que define la elección de un tono, la función de las palabras donde permanece la memoria de los usos.

> Una obstinada remanencia que llega de todas las escrituras precedentes y del pasado mismo de mi propia escritura, cubre la voz presente de mis palabras. Así, toda huella escrita se precipita como un elemento químico, primero, desde una supuesta inocencia y neutralidad que a lo largo de la duración permite aparecer la criptografía de un pasado suspendido (Barthes 1976).

Si trabajo y creación (en tanto proceso que los textos muestran a medio hacer) se afirman como valor material de una práctica, la forma asume el intento de verbalizar su propia aniquilación, como el esfuerzo último de todas las objetivaciones: mostrar a la literatura como el resultado final de la fabricación de una joya, una miniatura y un cincel sobre el vacío, como el dedal de plata que el viento encuentra para su costurera —"un souvenir precioso, en cuyo pequeño hueco Delia pensaba que cabía toda su vida, desde que había nacido" (Aira 1999: 242). Vacíos mínimos, destinados siempre a colmarse de aconteceres.

En Aira, la lengua es menos fuente de elecciones particulares que la propiedad indivisa sobre la cual funda la economía y el horizonte de la pura acción: provocar, probando los límites de la resistencia y la legibilidad de la letra; atentar, siempre contra la peligrosa digestión de la institución académica, cuando impone rótulos o etiquetas; la lengua como base de un estilo es, en definitiva, el límite de un área sobre la cual cobran cuerpo los procedimientos que van a definir el espesor de una obra que experimenta con irreverencia lo alto y lo bajo de una tradición, lo indecible e impronunciable en el marco la ética y estética literaria.[2] Pero también lo real se conjuga en sus efectos pragmáticos, en aquel personal histrionismo que ejerce su impacto sobre el circuito masivo del mercado y la cultura.[3] Las historias que Aira cuenta comienzan y terminan, son las miniaturas o las puntadas del zurcido mayor de la obra, el hilo de Ariadna interrumpido en los instantes de la costura que borra a los personajes con el fin de cada novela a excepción del narrador, presente como omnisciencia tangible y real en la plenitud de su participación. Si el modo de contar una historia difiere entre cada una de las novelas airanas, el yo que asume la instancia de la enunciación pone en práctica una suerte de omnisciencia

[2] Veamos cómo funcionan los procedimientos de la escritura. Así como el continuo, el viaje o el viento son formas del realismo o del pliegue, lo real toma otros visos que parecen contraponerse a los códigos de la Literatura. Aira "escribe-obra" y juega al sarcasmo con bravatas que agreden deliberadamente el "buen gusto". Así, los lugares comunes, las frases hechas y hasta lo impronunciable ondean y agitan los velos de la realidad hasta escupir contra la metafísica de la percepción. Ejemplos: la DGI, Cavallo en *La abeja*; Carlos Salvador Bilardo, Marcelo Tinelli, Peperino Pómoro en *El sueño*; Cecilia Roth y el Dr. Laurenti en *La mendiga*. Para estos últimos ejemplos sugiero la lectura de Laura Estrín (1999).

[3] César Aira, uno de los escritores cuyo prestigio se incrementó en la década del noventa, realiza sus experimentos con la lógica de la cultura industrial al ritmo de aparición de sus libros, lo cual es una pista para entender su modo de colocación en el mercado. Si por un lado, esa aceleración supera o va más allá del mercado, sus dispersas transacciones con los sellos editoriales hacen que Aira sea reconocido como un autor de culto. A pesar del descrédito que hoy afectan las categorías de "obra" y "autor", no hay literatura que pueda ser pensada con prescindencia de las mismas; quizá la pregunta que deberíamos hacernos pueda dirigirse a las tensiones que las novelas desarrollan, hacia qué apuestas definen las obras y a qué riesgos se exponen. "¿No son acaso los fantasmas de la literatura lo que podemos leer en estos textos crepusculares? Si la literatura parece hoy "cosa del pasado" no es por su incapacidad para dar cuenta del presente (después de todo el presente no es sino un estado de la imaginación) sino por su debilidad para enfrentar la lógica (reificante) del mercado que, por otro lado, es su condición: Aira se lleva a esa lógica por delante, Piglia (o Saer, o Fogwill) tropiezan con ella (y esos traspiés vuelven interesante la lectura y el análisis de sus textos). Tomás Eloy Martinez sencillamente cae en sus brazos". Distinguiendo y precisando las políticas de producción y colocación entre los narradores, respecto a este último autor, Link hace una referencia al sólido apoyo que recibe de la industria cultural, la necedad (porque "declara" no saber nada) que rodea las condiciones de producción de *El vuelo de la reina* (Link 2003).

reflexiva, sobre la condición de los procedimientos y las posibilidades de la forma. No se trata tanto del saber en grado máximo como de la interrogación (acerca de los límites que impone y que a la vez provoca saltarlos) por la situación creativa, esa que engendra la imagen de autor y, en definitiva, la situación germinal de la novela. El mismo narrador plantea dos modos de narrar. Veamos de cerca estas dos citas que dan cuenta de dos posiciones, dos lógicas de narrar intersectadas en la flexión de un mismo tono: el narrador que se oye narrar, el narrador que acentúa la marea inventiva sobre el delirio del relato (las cuatro citas textuales que ahora siguen también corresponden a *La costurera y el viento* y se incluyen con el fin de mostrar el funcionamiento de algunos procedimientos en la prosa de Aira, desde un plano general).

> Debo anotar entre paréntesis que la clase de olvido que borra los sueños es muy especial, y muy adecuada para mis fines, porque se basa en la duda sobre la existencia real de lo que deberíamos estar recordando; supongo que en la mayoría de los casos, si no en todos, sólo creemos olvidado algo que en realidad no pasó. Nos hemos olvidado de nada. El olvido es una sensación pura (Aira 1999: 121).

> De pronto vio alzarse frente a ella los rectángulos enormes, como muros negros que le bloquean misericordiosamente el paso. Durante gran parte de los últimos cien metros creyó que eran paredes, pero al llegar reconoció su error: era un camión, uno de esos gigantescos camiones con acoplado como el que estacionaba en la cuadra de su casa, el del Chiquito... tan alterada estaba que no se le ocurrió ni por un instante que pudiera ser el mismo (como lo era en realidad), con lo que su busca habría terminado... (Aira 1999: 192).

En el primer párrafo se sostiene el proceso de la escritura con algo del misterio y la adivinanza en lo que hace a resultados diferidos como posibilidades aleatorias, randomizadas; se trata del ensayo incompleto sin la garantía solvente de una explicación última, del por qué sin respuesta prevista. Ya en la segunda cita nos adentramos en los mecanismos del relato que asedia a lo real, base de la lógica narrativa airana, en los extremos de sus grados y niveles; del "reconocimiento" por parte del narrador, de un episodio de infancia que sube a la superficie sin haber sido transformado (Delia Siffoni, la costurera vecina y amiga de su madre, los juegos compartidos con Omar, su amigo de infancia —jugar a desaparecer, a evaporarse en la nada—), a la percepción alucinante de la fábula: la impertinencia de la literatura que se entrega al juego de desarmar y rehacer como otra cosa, la lógica del verosímil: el viento de la Patagonia, como si fuera un genio, se anuncia en palabras, protege y provee a la desvalida mujer de un lecho y un ajuar, en medio del desierto sin límites. Si levedad y evanescencia son motivos recurrentes, la simultaneidad que superpone planos de enunciación, es un procedimiento por demás frecuente en Aira. Ese punto de cruce es el salto que se materializa en el vértigo temporal donde el presente alcanza su forma más plena:

> Estuve dos horas escribiendo en esta mesa... y en el entusiasmo de la inspiración, que ahora maldigo, seguí y seguí hasta terminar el capítulo anterior... y cuando miré el reloj me quise morir... ya debería estar en esa cena, me estarán esperando y yo clavado aquí... Tengo veinte minutos de Metro por lo menos, y los minutos pasan y yo sigo buscando la mirada del mozo (Aira 1999: 221).

Cercanía e inmediatez en el espacio (tal como señalan los pronombres demostrativos); actualidad instantánea en el tiempo (desde el presente a las modulaciones condicionales y subjuntivas). Más allá del boceto delineado sobre la contradicción entre la prisa y la demora, entre el peso de una responsabilidad incumplida y la ausencia que le gana de mano al compromiso (faltar a una cita, *borrarse* para perderse en los *agujeros* practicados en el cuaderno de apuntes) se corresponde con el acto de suspenderse en la puntuación que nombra el estado del desplazamiento entre dos instancias: el narrador que cuenta y el narrador que se mira a sí

mismo cuando detiene o frena el curso de la historia. Entre una y otra el arte de narrar actúa como anclaje y antídoto contra la desrealización de la novela. Y el efecto arriesga el coeficiente pleno del continuo entre la sentencia gravitacional de una conclusión, más la conciencia de la grieta que interpone el olvido entre el yo y los hechos. Certidumbre de ser unívoco y torbellino del pasado que contamina los recuerdos; "Hay una sola vida, y está en su lugar. Y sin embargo algo tiene que haber pasado". (Aira 1999: 123)

Ahora bien, ¿los procedimientos difieren entre sí? Si bien es cierto que los modos de narrar cambian de acuerdo a los contextos de enunciación, sí podemos arriesgar que existe una lógica del relato que permite nombrar a Cesar Aira y reconocer su sello. La escritura de Aira es una perpetua huida hacia delante. Esta frase podría estar entre comillas por marcar una concepción del trabajo artístico, de la técnica o del artificio narrativo (desde la perspectiva del autor); también por señalar el uso consciente, único y material del procedimiento. Pero también propicia una política de publicación sostenida contra la idea de belletrismo y corrección. Si su modo de escribir supone terminar una novela, hacerla aparecer casi de inmediato y recomenzar la producción, la necesidad de la obra por afirmarse y seguir haciéndose, hace resonar la voz y la mítica consigna de Osvaldo Lamborghini: publicar y después escribir.[4] Por un lado, y como ejemplo, la trama anecdótica de una novela como *Los fantasmas* parece encarnar una metáfora más que elocuente sobre la oquedad y la extinción progresiva del arte, en este caso, de la literatura; por otro, cabría también preguntarse por aquellas direcciones que arrojan las obras al destino incalculable del universo cultural: experiencias contradictorias, premisas antagónicas sobre la base de una única promesa: en Aira, la práctica cierta de seguir escribiendo. Contra toda norma que dicta el acto del buen escribir, Aira hace del error y del malentendido casi una declaración de principios; pero si hay una convicción que reitera (y lo hace desde sus propios orígenes de escritor y de crítico), es la que reza una única verdad para el escritor: la literatura. Borramiento (sobre el gesto de lo efímero y de las declaraciones mal-ditas) y reconstrucción (el ademán de la firma, el reconocimiento del nombre propio que procura aventajar con maniobras más o menos azarosas, las imposiciones de los sellos editoriales), apuntan a la radicalidad constitutiva del arte. Pero en este punto debemos leer su reivindicación de la vanguardia: no como suceso fechado sino como la "ruptura contra la autoperpetuación de las formas y la especialización que éstas requieren". Gesto de aficionado, recuperación de la inventiva para

[4] A partir del reconocimiento de algunos segmentos claves de la nacionalización de la cultura (período de la Independencia, Generación del '37, década del '60 con las declaraciones de David Viñas a la cabeza, acerca de la literatura argentina como historia de la voluntad nacional), Montaldo propone un cruce entre las "obras" de Borges y Aira deteniéndose menos en el análisis de las escrituras que en las condiciones de circulación y las relaciones con la industria cultural. A partir de ahí es cuando pueden pensarse categorías como las de mercado, canon, genealogías, intelectuales y escritor. Lo que, en todo caso, le interesa a Montaldo de los procesos de escritura, es el lugar que ocupa en la cultura argentina contemporánea, lugar que ha cambiado sustancialmente respecto de los tiempos en que "Borges era el autor de Pierre Menard". Reconociendo expresamente los aportes de Annick Louis (1997), Montaldo visualiza algunos problemas manifiestos entre los años '20 y '30, años en los que Borges busca estrategias para nacionalizar las formas de modernización vanguardista y de los géneros en la floreciente industria cultural, delineando desde esta perspectiva las condiciones de una nueva textualidad (tonos de la lengua coloquial, mitología de lo criollo; el policial y el cómic). Para el explícito punto de vista de Montaldo, la literatura de Aira se cruza con las operaciones que Borges realiza en este período, lo cual se visualiza desde las formas en que las novelas de Aira reciclan los clásicos hasta las incorporaciones más literales de la realidad argentina en el nombre de los referentes. Así como Louis ha leído a Borges fuera de su escritura y lo ha puesto a funcionar en los medios en que publicó y las relaciones que estableció, Montaldo lee la forma en que Aira coloca su ficción —y su estética— en la escena pública, en un más allá de su escritura. Independiente, indiferente hasta el extremo de las distinciones entre la cultura popular y la cultura letrada, Aira muestra la presencia del mercado sin queja ni celebración, más bien como un hecho consumado del que expulsa todo indicio de moral. Esta es la posición desde la cual se sustenta en el sello Aira, trabajo y mecanismo para armar, finalmente, un nuevo lugar en la cultura argentina: el lugar de quien sabe que, a la manera vanguardista, la condición de las operaciones es su borramiento ("como estar muerta es la condición para participar de la fiesta en *Los fantasmas*", Montaldo 1998).

devolver al arte casi un estado prístino de factura o fabricación; tomar distancia de la sobrevaloración del producto artístico donde todo indicio de perfecta conclusión, amenaza con la parálisis del monumento. Pero levantarse contra la especialidad y las formas cristalizadas, postula una concepción de subjetividad que atenta contra y sobrepasa la mera existencia individual del artista especializado. Si la representación de la palabra concedida no encarna otra cosa que una escena, no es solo porque la palabra del artista amalgama la materia prima e informe sino que el habla común de todo lo que no es él mismo, lo antecede y lo atraviesa, hablando por —a través de— él: "Hablan los otros, los no-artistas, sin que la perfección artística deje de estar íntegramente en manos de quien les presta su voz".[5] Serán los propios términos de Aira, los que subrayen uno de los núcleos de sus argumentaciones: la verdadera condición del arte está en el retorno hacia sus raíces, en el reconocimiento del carácter inventivo, lo cual postula al menos dos soluciones disímiles o mejor, extremas: la vuelta a la fuente de los orígenes y el giro hacia la técnica y el artificio. Desde mi punto de vista surge un planteo a modo de interrogante: ese arco de aporías que traza Aira, tal vez postula una vuelta de tuerca que supera la imaginación romántica (tal como la nota anterior nos sugiere) en la toma de distancia y objetivación (entre el sujeto creador y el croquis de lo real por donde se desplaza su mirada) y la conciencia cada vez mayor de la cercanía (que nos hace hablar de in-mediación) y diferencia entre él y la materia de su expresión. En Aira, la idea de "orígenes" es menos una fuente incierta e incontaminada para que el artista abreve en ella, que la noción desdibujada de una pura dimensión donde la literatura debe aferrarse en sus raíces; entonces, el germen de la tradición radica en la posibilidad de que dispone la narrativa para prescindir tanto de psicologismos sentimentales como de envolturas ajenas a su constitución, porque aquellos sistemas que encarnan teorías sobre la condición del relato, terminan por disecar el potencial de la inventiva dejando un mero esquema de preceptos: el verdadero artista será aquél que, acorde con su época, sepa sumergirse en la fuente y asirse de la tabla para rearmar, desde una distancia irónica los pretextos de la creación y hacerlos visibles en el resultado del procedimiento.[6]

Si pensamos en el caso concreto de una novela como *La liebre* por ejemplo, advertimos que la transmutación de objetos y personajes —o mejor, actores—, responden a la trama verbal

[5] Mattoni traza un paralelismo y una inversión entre Hegel y Aira, a partir del análisis de la operación de escritura que atañe a dos ensayos y algunas de sus novelas, elegidas como él mismo dice, al azar. Partiendo de la sentencia hegeliana acerca de que "para nosotros el arte es cosa del pasado", se pregunta por qué ahora volvería a ser legible que se trata según Aira "de vivir la literatura, en el presente, como un hecho del pasado". Desde esta perspectiva, Aira no parece ser el espejo fiel de una época contemporánea que cifra su conciencia en el fin de la literatura. Sólo que si Hegel afirmaba en su *Estética*, la aspiración a la verdad en tanto necesidad de que la era moderna dé lugar a una forma superior de la conciencia de sí, Aira está lejos de pensar que la muerte de la literatura dé como fruto una forma más autónoma y preeminente. La literatura sería eso que augura lo imposible, "crearnos a nosotros mismos en la enajenación del lenguaje". Si el procedimiento contiene la cualidad del infinito, la obra, en Aira, se convierte en el proceso que lleva a las obras del que estas son huellas, testimonios, rastros. "Lo que la vanguardia de Aira pone en el centro de la atención artística es el movimiento hacia alguna parte y no la conclusión, la salida". En este sentido, si el procedimiento es un plan o un "esquema" que va ajustándose a las necesidades de la escritura, independientes de mecanismos fijos o de intenciones que se pretenden casuales, ajenas al dispositivo o al ingenio que arma para sí mismo el autor, la vanguardia sería el intento de introducirlo en la obra acentuando el costado técnico del arte. En este punto Mattoni señala una suerte de contradicción o descuido porque "Aira olvida que toda obra, para seguir siendo leída, excede su propia constitución, que la invención no impide que lo involuntario decida cuál es la intensidad de lo hecho, que el procedimiento es un artilugio del artista para no enfrentarse directamente con la nada, pero que al final deberá hacerlo, pues proceso, producto y productor están hechos para el olvido". Si el procedimiento señala y esconde un nuevo comienzo y un inminente fin para el artista, autores como Cage, Duchamp, Roussel y Aira saben (aunque en distintos grados de admisión) que la incertidumbre que persiste en el descubrimiento de lo inapropiable del lenguaje lo cual constituye el reverso de la "inspiración" romántica. (Cfr. Mattoni 2003).

[6] Léanse, por ejemplo, los juegos estilísticos que Aira emprende con el romanticismo de Chateaubriand, específicamente en *La liebre* (Cfr. Contreras 2002; ver también Garramuño 1997 y Fernández 2000).

de una lógica cuyo carácter desopilante no va en detrimento de la constitución paradójica de una teoría del sentido. Paradójica en tanto el sentido es una entidad no existente que incluso puede guardar relaciones con el sinsentido; lógica porque se trata de caracterizar el modo según el cual el sentido se desliza por la superficie del lenguaje, como acontecimiento-sentido. Preguntarse así por el sentido es preguntarse por un *incorporal* que sobrevuela los estados del infinitivo, expresado como presencia que insiste en la presencia y ausencia, en el exceso y el defecto (los incorporales fueron pensados por los medievales y los estoicos; desde la perspectiva deleuziana, se trata del acontecimiento-sentido sometido a una doble causalidad. El punto aleatorio opera como casi causa asegurando la autonomía del efecto. Cuando el sentido es considerado en su relación con la casi-causa, participa, envuelve y posee la potencia de esa causa ideal, la cual no existe fuera de su efecto, por lo que mantiene con el una relación de inmanencia que hace del producto algo productor). Desde esta perspectiva, la distribución delirante del espacio reparte las cosas eximiéndolas de la hegemonía del centro. Aquí, los saltos legibrerianos son la prueba ilegible de la desmesura anárquica que abre los cercados de las designaciones para exceder finalmente, la ley de lo que termina o separa. Ante la mirada absorta de Clarke (el expedicionario inglés protagonista de *La liebre)*, el desierto manifiesta su catástrofe sardónica, la turbulencia que permite vislumbrar el atisbo de la creación de la forma misma o del procedimiento en tanto vida inmediata que oblitera la lógica de la mediación. Así, el territorio se genera en dimensiones laterales, circulares, laberínticas liquidando la sola posibilidad de la dicotomía. Se destituyen las coordenadas del arriba o abajo, afuera o adentro, antes o después. En su lugar, el devenir de las series traba enlace entre el espacio y la genealogía: los amores se encuentran (Juana Pitiley/Calfucurá; Clarke/Rossana). Pero también, la progenie rastrea *inconscientemente* un hilo para inventar el punto preciso de una extraña (y feliz) coincidencia (Clarke es hijo de Juana y Calfucurá, Carlos es hijo de Clarke y Rossana, lo cual da cuenta de manera tangencial, del exacto parecido entre Clarke y Alvarito, el "perfecto sosías", el hermano indio). Lo inesperado y lo imprevisto es causa y efecto simultáneo de las especularidades parentales exasperando los límites y las probabilidades narrativas del sistema de identidades. Pero la simultaneidad de la causa y del efecto, del principio y del fin (ser padre e hijo en la instantaneidad de un solo golpe) se consuma en el relato, en tanto condición que hace circular a los personajes, atravesándolos en todas las variables, desplazamientos y transformaciones posibles. Ligado a esta cuestión de las identidades, "Repetido", nombre del caballo que Rosas le prestó a Clarke, es el mismo de Calfucurá; y es en este cruce donde se genera la repetición que arma la historia e insinúa la diferencia. Si los caballos favorecen el cruce de personajes, también ponen énfasis en la zona donde la diferencia se esconde y se muestra: Clarke hereda la contextura física de Calfucurá y sin embargo viene de otro lugar. Si entonces hay una lógica, es la de la alteración por la que el sentido es potenciado a partir del gesto ritual de la dispersión, el movimiento y la velocidad. Esto supone un punto de inflexión como deslizamiento y amalgama entre puntos o nudos seriales donde el lenguaje penetra a través del curso desdoblado y prismático de los sucesos. Como derrame y profusión del acontecer, lenguaje y espacio realizan una mutua transfusión de retornos y devenires, incidiendo sobre lo real y lo presente como figuras de la tensión entre el modelo y la copia y del eterno simulacro.

Literatura y discusión. Eficacia de la estrategia inicial

Por sus efectos y características, podría decirse que Cesar Aira confiere a sus narraciones un estatuto de singularidad que nada tiene que ver con una idea de trascendencia. El productivo efecto de lo nuevo debería buscarse más bien en la tensión provocada entre las coordenadas diacrónicas y sincrónicas del campo literario, o en las luchas concretas que Aira emprende con lo que él considera como hagiografía literaria. Pero es aquí, precisamente, donde surge la pregunta acerca de lo que Aira concibe como panteón de los consagrados, acerca de los que están en el museo del canon. Desacomodo y desajuste son la consecuencia del gesto de irritación o de indiferencia; encubrimiento solapado o "infracción desaforada" son los matices para repudiar aquello que, desde su perspectiva, llega a ser en un momento dado, la crítica

académica perfilada hacia el belletrismo y la corrección. En el incipiente trabajo de Aira, puede advertirse la molestia por aquellos críticos e intelectuales que intervienen en la literariedad del género; puede notarse cierta irritabilidad por el boato institucional de especialistas universitarios, legitimadores del remate intelectual y teórico en ciertos autores, prestigiosos por el embate de la historia y sobre todo, por la política. Según Aira expone en una anticipada nota ("Novela argentina: nada más que una idea", 1981), poco queda después de los magistrales ascendentes de Puig y Arlt en la historia de la novela argentina; en cierto modo podría decirse que este es el cuadro que presenta la escena artística e intelectual de los '80; ficciones desprendidas de la literariedad pero dependientes del aparato conceptual de saberes ajenos y exteriores a la narratividad y a la invención; ficciones subsidiarias de la teoría, la filosofía e incluso de la militancia política de izquierda. Se trataría, según Aira, de ciertas marcas demasiado expuestas, en definitiva, de un artefacto metalingüístico y una autorreferencialidad casi ortopédica. El estado de la novela argentina actual (en ese contexto) implicaría entonces, un diagnóstico de riesgo para el impulso y continuidad del género. Pero habría que ir a los comienzos concretos y puntuales de su formación artística para intentar percibir el grado de complejidad en su propio desplazamiento, un paso hacia atrás (una vuelta arcaica al relato) y dos hacia adelante (la lógica paradojal y la experimentación renovadora con la forma, a saber, la técnica, el artificio y el procedimiento). De ahí que el joven escritor rearme su lectura de la tradición (los antecedentes), del sistema (la escena artística en la actualidad de los '80) e incluso de la disidencia que implicó la vanguardia setentista —a saber, la revista *Literal* y el impacto que provocó en Aira, muy especialmente a partir de Osvaldo Lamborghini—(Contreras 2002). En el campo intelectual de aquellos años, Cesar Aira irrumpe con el gesto *desairado* de lo nuevo para "hacer época" desde el culto artesanal de los antepasados más lejanos; y esto implica no solo narrar a contrapelo de las ficciones de Piglia o de Saer, sino también tomar una distancia considerable de lo que en los '70 hacían Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán, Germán García y Héctor Libertella. Porque si, por un lado Aira practica una poética de la afirmación (en el sentido de la posibilidad narrativa a partir de la potencia de la acción), sin duda marca una diferencia tanto con Piglia y Saer —quienes sintonizan una ética y estética con la concepción adorniana de la negatividad— (Fernández 2000); pero también toma perspectiva respecto a la programática radicalidad de *Literal* contra el realismo y la representación. Hacia los '80, Aira se distancia incluso de su primer experimento de escritura: *Moreira*, de 1975. Y a partir de este acto de suprema concentración, que supone advertir su propio lugar y su presente, toma impulso para saltar el cerco de su contemporaneidad; con el acto de escribir y firmar su lectura, preanuncia lo casi veinte años más tarde resolverá *Punto de Vista*. Coincidencias tardías e inesperadas de la crítica; por un lado posiciones en torno de Beatriz Sarlo van a colocar en los debates una afirmación categórica: Piglia y Saer se han vuelto escritores hegemónicos. Por otra parte, Josefina Ludmer pondrá en el ojo vanguardista de los setenta a César Aira por la extrema ruptura que implica su *Moreira*.[7] Después del golpe certero en la elección de su blanco de ataque, la historia de un prestigio que se consolida en los noventa ya es conocida: Aira ocupará el centro de la escena artística y se convertirá en uno de los referentes del grupo *Shangai* (Martín Caparrós, Jorge Dorio, Alan Pauls, Luis Chitarroni, Sergio Chejfec, entre otros).

En definitiva, su inserción en el dominio de la literatura y de la crítica, no hace más que garantizar las "reglas del arte" que lo conciben como práctica y signo intencional, regulado por algo distinto de lo cual es síntoma: los intereses que hacen de la obra un elemento histórico y

[7] María Teresa Gramuglio, Martín Prieto, Matilde Sanchez y Beatriz Sarlo (2000). Sugiero ver Berg 2003 y 2004, y la posición que sostiene frente a las argumentaciones de Martín Prieto. Asimismo, quiero destacar la temprana y lúcida nota (1982) de Gramuglio acerca de *Ema, la cautiva* —publicada por Editorial de Belgrano en 1981. En la década del '80 prácticamente se trata de algo excepcional que la crítica vislumbre en Aira un motivo de atención (Ludmer 1999). Ahí es donde Ludmer le da a César Aira el lugar de privilegio que, en efecto, lo tenía desde tiempo antes; se trata de un reconocimiento explícito. Pero también, en este contexto, habría que contemplar el lugar que Ludmer ocupó en *Literal*, durante el lapso que va de 1973 a 1977.

transhistórico.[8] Cuando César Aira ingresa en el campo literario asume deliberadamente la posición excéntrica respecto del dominante, lo cual no implica tan solo un modo de mirar a los contemporáneos, sino un modo de colocarse en función de la tradición o de la historia de las letras argentinas. Supone ante todo, una decisión (la elección del momento y la asunción de los riesgos), un acto (inventarse y saberse artista) y una maniobra (la elección cuidadosa y certera del rival, el cálculo de los efectos y la espera paciente del resultado). Más allá de su producción textual a partir de *Moreira*, hay otros ejemplos concretos acerca de cómo Aira va graduando el impacto de una performance tan provocativa como eficaz: la mencionada reseña publicada en la revista *Vigencia* lo prueba. Desde sus inicios, Aira marca delibera y conscientemente el territorio; y allí señala los ataques y contragolpes que articulan el campo literario en el seno de pactos y omisiones entre autores. Pero si la nota subraya las alianzas que se quieren entre pares tampoco relega las formas de la exclusión que procura invalidar la ley de consagración; en términos más directos, la airada ofensiva a Ricardo Piglia, blanco de ataque por excelencia, pone en tela de juicio los criterios de evaluación con los que gran parte del campo intelectual, aglutinado en torno a las ficciones políticas más progresistas, unge a los autores con el incuestionado don del prestigio.[9] Pero en este contexto, no pueden entenderse las operaciones tramadas desde tales entidades sin el componente político e ideológico. No solo los intelectuales quedan convocados a la discusión que abre Aira. Lo que impugna en la nota es, nada más ni nada menos que el perfil de narrador que la crítica puso en el centro de sus mejores debates y reconocimientos. El joven crítico Aira en su nota de *Vigencia* acredita, muy a su modo, una base argumental para redistribuir "premios" y sanciones (Aira 1981). En la mezcla de la lista que integra el estado de la novela argentina —hasta Jorge Asís es mencionado—, rescata a Puig y algo más ambiguamente a Saer; para liquidar a Piglia elige dos flancos. Uno es el modo en que se ubica respecto de la tradición, para lo cual le niega la potestad del maestro: la sentencia que arroja Aira quita a Piglia de la nómina tutelar de Roberto Arlt y lo aloja en la de Ernesto Sábato. El otro punto que toca es la materia del género; en este sentido, la sobredeterminación teórica en la trama misma de la novela incide en la escasa dosis de anécdota o narratividad, allí donde *Respiración Artificial* se muestra como síntoma que, según Aira, pone en evidencia la principal falta en la novela actual. Este ataque denodado pone de manifiesto el momento en que Piglia se está consagrando como escritor o narrador; Piglia es un nombre propio que participa en la actividad política y cultural con dos revistas: en los sesenta con *Literatura y Sociedad* y en los setenta con *Los libros*. Aira acentúa en cierto modo, una idea de especificidad literaria que le resta peso a la teorización y al debate intelectual. Si para Piglia lo que cuenta es la historia argentina y sus secuelas de violencia en el presente, problema que *Respiración Artificial* toma en clave alegórica, Aira da movimiento a íconos y personajes históricos desde la fábula, la aventura, la economía lingüística del mito y los experimentos vanguardistas del ready made.[10] En vistas a una ley del género que desautomatice lo que cristalizó en contextos fuera de uso, Aira construye paulatinamente un camino para la crítica futura y sobre todo, un lugar para sus próximas novelas que en la década del '90 son las que ocuparán el centro de la atención.[11]

[8] La ley específica del campo de producción delega en la "juventud" y en los valores de originalidad y cambio, la condena a las instituciones y a las escuelas. El envejecimiento o la extemporaneidad de los autores se debe a las marcas explícitas de filiación, o a la adopción de esquemas de valores que convertidos en normas trascendentes y eternas, impiden aceptar o percibir la novedad. Así, directores de revistas culturales, críticos, investigadores, pueden contribuir a una definición social que expulsa o no admite a los recién llegados (Bourdieu 1997).

[9] La consumación de tales actos y gestos toma forma de manera gradual y años después, parte de esas operaciones en proceso se realizan en un libro clave: Daniel Balderston et al (1987).

[10] Sobre aquellos elementos que hacen a la construcción simbólica de una comunidad, sobre los fragmentos del pasado que arman la genealogía del presente y los residuos rurales en la cultura letrada, sugiero el brillante estudio de Graciela Montaldo (1993).

[11] Desde este punto de vista, habría que pensar el sentido de los lugares de enunciación en los ochenta: el contexto de críticos progresistas, extranjeros y nacionales, estos últimos vinculados con la Universidad de Buenos Aires a partir de la apertura democrática; por otro lado, la Universidad de Belgrano de la que

Dicho de otra manera, la furia contra la gradual consolidación de Piglia, en los efectos termina por apuntar no tanto al aura sacralizada del escritor ni a supuestas deficiencias narrativas, sino a la preocupación, a la temprana advertencia de lo que Piglia está suscitando en la crítica literaria, ocupada con el lugar que le cabía a la literatura en el contexto de la última dictadura militar. Sobre este punto hay que aclarar algo importante. Piglia es, hace tiempo, una figura relevante en el campo de la crítica, entre otras cosas, por el lugar fundador que ocupa en *Punto de Vista*, junto a Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano. Asimismo, como dato complementario pero no menor, cabría recordar la famosa *Encuesta a la literatura argentina contemporánea* que en 1982 realizan precisamente Sarlo y Altamirano para Centro Editor de América Latina. Quiero marcar algunas cuestiones. 1) Entre un variado repertorio de escritores y críticos, está incluido Ricardo Piglia. 2) Los autores del volumen aclaran que no recibieron respuesta de varios autores convocados, entre ellos Juan José Saer. 3) César Aira no está incluido en dicha nómina. 4)

---

dependía la revista *Vigencia* (1981), implica a las claras otro lugar y otro momento histórico desde donde se construye el discurso. El gesto de Aira como "irrupción intempestiva" habla de una lucidez para ver los nombres que ocuparán el centro en el campo artístico e intelectual a mediados de los ochenta (del siglo pasado). La crítica que surge y se vincula con la universidad pública dará legitimidad a las alegorías kafkianas de Ricardo Piglia. Pensemos, por citar algunos ejemplos representativos, lo que ocurre en el circuito que lo recibe más tempranamente: el prestigioso premio Boris Vian en 1981 (una de los jurados es Josefina Ludmer), las reseñas sobre *Respiración Artificial* de Juan Carlos Martini Real en Cultura y Nación del diario *Clarín*, de Antonio Marimón en *Controversia*, de José Sazbón en *Punto de Vista*, de Terry Eagleton en *Somos*, Antonio Pérez Zelaschi en *La Prensa*, entre otros. En otro orden de cosas, la intempestiva inmediatez de Aira que señala Sandra Contreras es cierta, pero no comparto su análisis respecto de Piglia. No creo que la mirada que Piglia tiene de la cultura nacional sea antinómica y binaria; creo que su lectura se entendería mejor como *dialéctica* porque en sus análisis prevalece el concepto de *mediación*, acorde a su procedencia ideológica del marxismo. Respecto del problema de la tradición, del modo en que un escritor irrumpe en la escena artística e intelectual y de las estrategias de distancia o confrontación que adopta, Sandra Contreras brinda inteligentes aportes. Sin embargo discrepo en algunas cuestiones de índole ideológica que atañen al análisis de Piglia y de Aira. Contreras está en lo cierto cuando sostiene que el ingreso de Aira en la arena de los narradores es intempestivo, en tanto carácter que lo liga a una impronta nietzscheana. En la famosa reseña que Aira publica, Aira argumenta la gradual desaparición de la novela argentina, su "raquitismo" al que ejemplifica con la muy celebrada *Respiración Artificial* en la década de los ochenta. La reiterada volatilidad airana respecto a los hechos políticos e ideológicos queda desprovista de su elaborada "ingenuidad" cuando ataca a Piglia en lo medular de su poética alegando que "su maestro no es Arlt sino Sábato". El joven Aira es lúcido y consciente del lugar central que está comenzando a ocupar Piglia para algunos intelectuales y críticos (José Sazbón, muy anteriormente Noé Jitrik con una nota sobre "Nombre Falso" en *Cambio* —1976— y ya en el '87 se suman Daniel Balderston, Francine Masiello, Beatriz Sarlo para construir la novela de la dictadura) y en el interés que suscita en algunos jóvenes narradores (Alan Pauls, integrante del grupo Babel). Manifestando abierto desinterés por las formas filosófico-teóricas que subyacen en la textualidad de Piglia, así como por sus aspectos ideológico-políticos, Aira desactiva la presencia estelar del autor en el campo intelectual, a partir de lo que él mismo considera como el verdadero germen de una novela argentina: la invención narrativa, la tradición del relato en tanto género, que a su criterio es lo que falta en Piglia. Lo que Aira enfrenta es precisamente esa suerte de "unción" que Piglia recibe a propósito de su posición intelectual, la de una negatividad contrastante con el facilismo "marketinero" de entonces que señalaba a Jorge Asis como uno de los escritores amparados por el régimen y el mercado. Es claro que Piglia asume su escritura en el intento por representar, aún como estética de la negatividad, una experiencia histórica determinada: de ser posible, ¿qué forma adoptar para hablar del genocidio y la desaparición de personas? Quiero decir, la escritura de Piglia no es un sistema binario de oposiciones contrastivas, lo que vale tanto para la escritura ficcional como para la escritura crítica. La textualidad debe tenerse presente a la hora de reflexionar sobre la génesis y el impacto de una figura intelectual. El contraste mayor entre Piglia y Aira estaría dado en el carácter de in-mediación que asume este último. No coincido con las postulaciones de Contreras a partir de los debates culturales armados en torno de la idea de *posmodernidad*, de elegir este concepto como un eje de reflexión, disiento con aquellos procesos de lectura que le permiten definir a Piglia como posmoderno y a Aira como moderno. En todo caso, desde diferentes concepciones artísticas, de poéticas simétricamente opuestas, ambos autores se inscriben en las experimentaciones estéticas y culturales de la modernidad (Contreras 2002).

Altamirano y Sarlo manejan el concepto de *consenso* a la hora de determinar quiénes integran el horizonte literario de la contemporaneidad; dato curioso esto último sobre todo si atendemos que recién en el año 2000 (en el citado artículo de *Punto de Vista*), *consenso* y *hegemonía* serán los parámetros para medir y neutralizar los alcances de Piglia y Saer. Sin duda y por propio ímpetu, Aira pone a funcionar su propia operación comenzando los '80. *Ema, la Cautiva* se publica en 1981 y en 1983 edita su tercer novela, *La luz argentina*, ahora en la colección *Capítulo (las nuevas propuestas)* de Centro Editor de América Latina, con la dirección de Susana Zanetti. De ahora en más, Aira reproduce su personalísima lógica de actuación mediática; si jamás se ató a un sello editorial, su palabra de crítico también goza de libérrima flexibilidad: de *Vigencia* a *Tiempo Argentino*, *Fin de Siglo*, *El porteño*, *Babel* y *Clarín.*

En el mismo sentido bien podríamos preguntarnos por qué Aira menciona, para ignorarlo inmediatamente, a Jorge Asís y, nuevamente puede ensayarse la misma respuesta. Mientras que Piglia (*Respiración Artificial*) goza de reconocimiento y prestigio intelectual, en tanto autor vinculado al proyecto moderno y experimental de las vanguardias, Asís (*Flores robadas en los jardines de Quilmes*) es sinónimo de éxito comercial, ligado sobre todo a una estética masiva, tradicional y popular.[12] Y las filiaciones de Aira son, desde el comienzo, bien distintas de este último; Aira se vincula como discípulo a Osvaldo Lamborghini para convertirse poco más tarde en su heredero (la idea de mal-decir la literatura) y amanuense (albacea, compilador, editor y crítico). Aira sabe bien en qué consiste moldear por sí mismo el propio mito personal, en construir a su manera su imagen de autor. Por eso, a destiempo de los dictámenes que acreditan consagración, elige la violencia verbal para forjar un camino: si sus novelas atienden la lógica de un sentido intempestivo librado a la inmediación, su operación crítica adelanta los tiempos de un futuro, a conciencia de los lugares distribuidos por el consenso intelectual; pero Aira sabe desde el principio que debe correr el riesgo de hablar sin autorización previa, bien para convertirse en el escritor que más desvela a los lectores y críticos, bien pagar el costo de una temprana extinción. Sin que sea discutible la precisión de su juego y de un prestigio creciente, sin que sea eludido su temprano acercamiento al grupo (y revista)

[12] Tal como observa Huyssen (2002), la cultura de la modernidad se ha caracterizado desde mediados del siglo XIX por una relación volátil entre arte alto y cultura de masas. De la apropiación de Courbet de la iconografía popular hasta los collages del cubismo y las incursiones de Brecht en el mundo vernáculo de la cultura popular, hubo movimientos estratégicos que desestabilizaron la oposición alto y bajo. Luego de la Primera Guerra Mundial y con la veloz modernización de la vida en las grandes ciudades, la vanguardia histórica representó claramente un nuevo estadio de lo moderno: el expresionismo, el Dadá de Berlín, el futurismo y el constructivismo ruso, el proletcult en los años posteriores a la revolución rusa y el surrealismo francés, especialmente en su primera etapa. Cuando esta vanguardia histórica es liquidada por el fascismo, sus restos son absorbidos por la alta cultura modernista, hasta el punto de que "modernismo" y "vanguardia" derivaron en sinónimos. Una de las hipótesis centrales de Huyssen sostiene que pese a su fracaso final, la vanguardia histórica aspiró desarrollar una relación alternativa entre arte elevado y cultura de masas, y debería por ello distinguirse del modernismo que insistió en la hostilidad esencial entre lo algo y lo bajo. Asimismo, detenerse en la constelación modernismo/vanguardia en los primeros años del siglo XX hará que podamos comprender mejor el posmodernismo y su historia desde los años sesenta. Lo que Huyssen llama Gran División es la distinción categórica entre lo alto y lo bajo de la cultura de masas, cuyo filósofo máximo fue T.W. Adorno. Si bien el crítico considera que su posición fue política y culturalmente válida, la cual contribuyó a dilucidar los trayectos de Manet y Wagner, de Baudelaire a Flaubert a Samuel Beckett y Kafka, Huyssen sostiene que este proyecto cumplió su ciclo y que para entender la cultura contemporánea, habría que pensar en una suerte de fase intermedia, no un corte total entre modernismo y posmodernismo; desde esta perspectiva puede pensarse en una nueva configuración de relaciones mutuas donde el modernismo, la vanguardia y la cultura de masas ingresan en un marco de negociación, donde ya no es posible la división taxativa. Desde este punto de vista, se pueden leer las operaciones culturales, estéticas e ideológicas de Piglia cuando sitúa en su concepción de vanguardia a tres escritores disímiles como Rodolfo Walsh, Manuel Puig y Juan José Saer. Más allá de sus diferencias de escritura, habría que analizar de qué modo la historia y la política integran, desde su condición productiva, la materia del texto y cómo integran un sistema de mediaciones entre autonomía y heteronomía. Sugiero revisar Adorno 1983.

Literal que lideraba Osvaldo Lamborghini y Germán García, a Ricardo Strafacce le pareció que, de algún modo Aira tomaba la posta de lo que pensaba Lamborghini de *Respiración*, de *Los libros*, de Piglia (Strafacce 2009). De cualquier modo, *Vigencia* apunta a un cierto "malestar en la cultura" y no deja de señalar un temprano "equívoco": el del lugar de enunciación.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, T. W. (1983). *Teoría Estética*, Madrid, Orbis.
AIRA, César (1981). "Novela argentina: nada más que una idea", *Vigencia*, 51: 55-58.
AIRA, César (1999). *Cómo me hice monja. La costurera y el viento*, Rosario, Beatriz Viterbo.
ANDERSON, Perry (2000). *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama.
BALDERSTON, Daniel (1987). *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza.
BARTHES, Roland (1976). *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI.
BERG, Edgardo H. (2004). "Fuera de la ley" en Adriana Rodríguez Pérsico (comp.) *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, pp. 213-222.
BERG, Edgardo H. (editor) (2003). *Ricardo Piglia: un narrador de historias clandestinas*, Mar del Plata, Estanislao Balder.
BOURDIEU, Pierre (1997). *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama.
CONTRERAS, Sandra (2003). *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo.
DELEUZE, Gilles (1988). *Diferencia y repetición*, Madrid, Júcar.
DELEUZE, Gilles (1989a). *El pliegue*, Barcelona, Paidós.
DELEUZE, Gilles (1989b). *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós.
DELEUZE, Gilles y Félix Guattari (1997). *Rizoma*, Valencia, Pre-textos.
ESTRÍN, Laura (1999). *César Aira. El realismo y sus extremos*. Buenos Aires, Ediciones del Valle.
FERNÁNDEZ, Nancy (2000). *Narraciones viajeras. César Aira y Juan José Saer*, Buenos Aires, Biblos.
GARRAMUÑO, Florencia (1997). *Genealogías culturales. Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*, Rosario, Beatriz Viterbo.
GRAMUGLIO, Maria Teresa (1982). "Increíbles aventuras de una nieta de la cautiva", en *Punto de Vista*, nº 14: 27-28.
GRAMUGLIO, María Teresa, Matilde Sánchez, Martín Prieto y Beatriz Sarlo (2000). "Literatura, mercado y crítica. Un debate". *Punto de Vista*, nº 66, Buenos Aires: 1-9.
HUYSSEN, Andreas (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
LINK, Daniel (2003). *Cómo se lee (y otras intervenciones críticas)*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
LOUIS, Annick (1997). *Jorge Luis Borges: ouvre et manoeuvres*, París, L'Harmattan.
LUDMER, Josefina (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires, Perfil.
MATTONI, Silvio (2003). "César Aira. Una introducción". AAVV. *Umbrales y catástrofes: literatura argentina de los '90*. Córdoba, Epoké ediciones.
MONTALDO, Graciela (1998). "Borges, Aira y la literatura para multitudes" en *Boletín*/6, Rosario.
MONTALDO, Graciela (1993). *De pronto, el campo*, Rosario, Beatriz Viterbo.
STRAFACCE, Ricardo (2009). *Osvaldo Lamborghini: una biografía*, Buenos Aires, Mansalva.