

SANDRA CONTRERAS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

*CÉSAR AIRA: RELATO Y SUPERVIVENCIA*<sup>1</sup>

“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 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

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte de la investigación doctoral sobre la obra narrativa de César Aira que la autora realizó, bajo la dirección de Nicolás Rosa, para la Universidad de Buenos Aires.

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.

Sólo que sí, 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.” (*Apostillas a El Nombre de la Rosa*, p. 74) 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.

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 —desde la lógica del azar que articula *El vestido rosa* (1982) hasta la experimentación límite con el delirio imaginativo de *Dante y Reina* (1996), por ejemplo, podría trazarse una línea de variación surrealista sobre la narración—; procedimientos que 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*.<sup>2</sup>

Lo que sí, por un lado, y para decirlo 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

<sup>2</sup> Los relatos de Aira están, todos y cada uno, *fechados*: 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. En función de esta *ficción del diario*, cada vez que aludimos a la fecha de una novela, nos estaremos refiriendo a la fecha que Aira consigna en el final y no a la de su publicación. Los datos de edición, y su fecha correspondiente, figuran en las Referencias Bibliográficas del final.

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*.

¿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*?<sup>3</sup> Porque en este sentido debe advertirse que si bien, como todo intento neovanguardista, la vuelta de Aira no puede concebirse sino como intento de continuar “la tradición de la vanguardia” (Bürger), 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. (Cf. Huyssen, pp.188-195) Tampoco, para situarnos en “nuestros años sesentas”, de ese ethos participatorio con que la vanguardia reafirmaba el nexo entre transgresión literaria y revolución política. 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.

<sup>3</sup> Cf. Andreas Huyssen: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*; y Perry Anderson: *Los orígenes de la posmodernidad*.

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 habrá que 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, puede darnos un indicio.<sup>4</sup> 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:

Quando 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 indepen-

<sup>4</sup> 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.

dientemente 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 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*, 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” (Bürger) sino antes bien de la vanguardia entendida, primordialmente, como *reinención del proceso artístico*. 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. 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 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* —prosigue 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*<sup>5</sup>: 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 se cuenta en *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 variadas 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

<sup>5</sup> 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*. Cf. Burger, pp. 101-104.

*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.

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 ese 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 roussseliano 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 nuestra cita del comienzo. 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”:

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 *passerpartout* 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.

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. (“Ars Narrativa”, p.2)

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

De ahí que la vuelta al (del) relato sea indisoluble 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 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 figuración del *Final* —las catástrofes, 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, el 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 recommienzo). Y es en este contexto —porque es la adopción del punto de vista lo que determina la forma—, que se sitúa *la ficción del relato* que Aira inventa para dar forma a su intervención: la adopción de la novela como método de supervivencia artística.

Que esta experiencia no es en absoluto la de la vuelta posmodernista a la narración puede probarlo el regreso desviado que la literatura de Aira opera, como dándole toda la vuelta al posmodernismo, a las *consignas del arte moderno* en su más alta expresión. Más específicamente, el énfasis con que la poética de Aira insiste en la pregunta sobre el arte (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) y que, por contraste con ese “relativismo valorativo” que para Beatriz Sarlo define el horizonte epocal del indiferentismo posmoderno, 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. (Cf. *Escenas de la vida posmoderna*, p. 160)

El signo más evidente de esta intransigencia es la radicalidad con la 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 un énfasis puesto en una estricta ética de la *invención*, como una apuesta al valor supremo de la invención como a un imperativo al que todo, inclusive el arte del relato, debe estar supeditado. Y es desde esta perspectiva que debe pensarse 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*.

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 insiste en el valor del 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*.<sup>6</sup> En el sistema de Aira la supervivencia encarna en la *vida del artista* 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 indisoluble de la *novela del artista*, de la creación de lo que Aira llamó el “mito personal del escritor”.

Por otra, 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

<sup>6</sup> 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. Si este automatismo supone —con clásico sentido vanguardista— una crítica a la individualidad, al mismo tiempo el procedimiento vale, pura y exclusivamente, en el momento mismo de su invención. 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.

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, las muchas escenas de la literatura recicladas en el relato (así, 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, el reciclaje y la alusión 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, aún cuando ella pueda leerse, en este sentido, como una experimentación con 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”).

Nuevamente, se trata de la adopción de un punto de vista, de la construcción de una ficción. “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.” (*Escenas de la vida posmoderna*, p. 158) 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), 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.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIRA, CÉSAR: *Moreira*. Bs.As.: Achával Sólo, 1975.  
 .*Emma, la cautiva*. Bs. As.: Editorial de Belgrano, 1981.  
 .*El vestido rosa. Las ovejas*. Bs.As.: Ada Korn editora, 1984.  
 .*Una novela china*. Bs.As.: Javier Vergara Editor, 1987.  
 .*La liebre*. Bs.As.: Emecé, 1991.  
 .*El Bautismo*, Bs. As.: GEL, 1991.  
 .*Copi*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1991.  
 .*El llanto*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.  
 .*Embalse*. Bs.As., Emecé, 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.  
 .“Exotismo”. En *Boletín/3*, 1993.  
 .“Ars narrativa”. Mimeo. Leída en la Segunda Bial de Literatura Mariano Picón Salas, Mérida, setiembre 1993.  
 .“Arlt”. En *Paradoxa* N° 7. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993.  
 .*La costurera y el viento*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1994.  
 .*Los misterios de Rosario*. Bs.As., Emecé, 1994.  
 .“La innovación”. En *Boletín/4*, 1995.

- .*Dante y Reina*. Bs.As., Mate, 1997.
- .*La serpiente*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.
- .*El congreso de literatura*. Caracas, Universidad de los Andes, 1997.
- .*Las curas milagrosas del Dr. Aira*. Bs.As., Simurg, 1998.
- .*La mendiga*. Bs.As., Mondadori, 1998.
- .*La trompeta de mimbre*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.
- .*Alejandra Pizarnik*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1998.
- .“Kafka, Duchamp”. En *Tigre 10*, Université Stendhal, 1999.
- .“La nueva escritura”. En *Boletín/8*, octubre 2000.
- ANDERSON, PERRY: *Los orígenes de la posmodernidad (Los orígenes de la posmodernidad)*. Barcelona, Anagrama, 2000 [1998]
- BARTHES, ROLAND: “El arte... esa cosa tan antigua” en *El susurro del lenguaje*. Bs. As: Paidós, 1987.
- BURGER, PETER: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Eds. Península, 1987.
- CALINESCU, MATEI: *Las cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991).
- ECO, UMBERTO: *Apostillas a El Nombre de la Rosa*, Barcelona, Lumen, 1984.
- HUTCHEON, LINDA: *A poetics of postmodernism*. London: Routledge, 1995.
- HUYSEN, ANDREAS: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 1986. [1985]
- JAMESON, FREDRIC: *Ensayos sobre el postmodernismo*. Bs.As.: Imago Mundi, 1991.
- ROUSSEL, RAYMOND: *Cómo escribí algunos libros míos*, Barcelona, Tusquets, 1973 [1963]
- SARLO, BEATRIZ: *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Bs. As., Ariel 1994.
- TERÁN, OSCAR: *Nuestros años sesentas*. Bs.As.: Puntosur, 1991.
- VATTIMO, GIANNI: *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa, 1997.